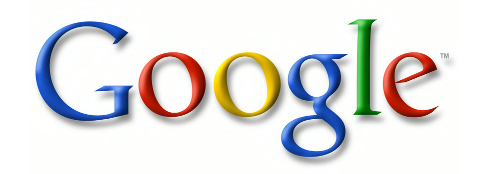
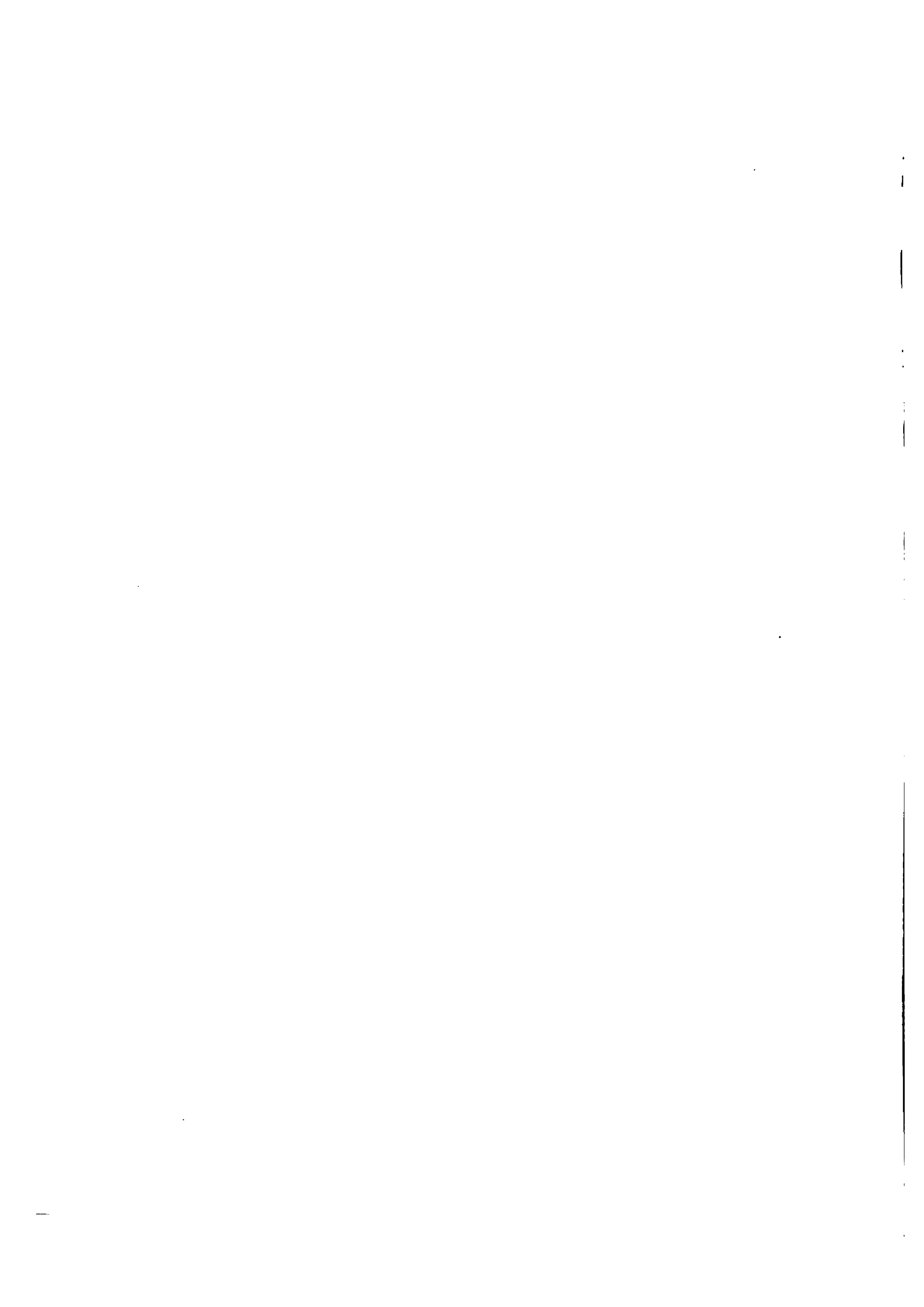





THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
·LIBRARIES·





Beethoven

Von demselben Verfasser ist im gleichen Verlag erschienen:

Richard Wagner, Sein Leben und Schaffen

552 Seiten, mit 4 Bildnissen und den Leitmotiven sämtlicher Werke (als „Volksausgabe“ und auch als bessere Ausgabe)

Beethoven

Persönlichkeit, Leben und Schaffen

von

Gustav Ernest

Mit fünf Bildnissen und einer Schriftprobe



Berlin 1920 bei Georg Bondi

Zur Einführung

Das Programm dieses Buches ist in seinem Titel gegeben: es soll das Leben, die Persönlichkeit und das Schaffen Beethovens für sich und in ihren Wechselbeziehungen, es soll vor allem das Schaffen als durch die Persönlichkeit, ihr Werden und Wachstum bedingt darstellen. Damit war die Anordnung des Stoffes vorgeschrieben: die Werke mußten im Zusammenhang mit dem Leben betrachtet werden, dabei war aber nach Möglichkeit alles fernzuhalten, was den Blick von dem Hauptziel — der Bloßlegung der Fäden, die sich zwischen dem Leben und der Persönlichkeit einer-, dem Schaffen andererseits spinnen, ablenken könnte. Die Besprechung der Kompositionen, soweit sie nicht aus den angeführten Gründen oder um des historischen Zusammenhangs willen in der eigentlichen Biographie notwendig war, ist deshalb in einen gesonderten Teil (Seite 451—575) verwiesen worden, ausdrücklich sei aber schon hier darauf aufmerksam gemacht, daß ein vollständiges Bild der einzelnen Werke sich nur aus dem Studium beider Teile des Buches ergeben kann. Daß dabei eine strenge Scheidung nicht möglich war, manches Werk im ersten, manches im zweiten Teil ausführlicher behandelt werden mußte, liegt auf der Hand.

Nach dem Gesagten brauche ich wohl nicht erst zu bemerken, daß ich sorgfältig vermieden habe, Erklärungen von außen in die Werke hineinzutragen; wo solche gegeben sind, handelt es sich fast durchgängig um Beiträge zur Psychologie des Meisters, um Versuche, den Stimmungsgehalt der Werke durch die besonderen Umstände ihres Entstehens zu begründen.

Daß der zweite Teil zugleich zu einem nach Opuszahlen geordneten Katalog ausgestaltet ist, wird vielen erwünscht sein; daß dabei die zahllosen, für Freunde und Verehrer flüchtig hingeworfenen, zur Veröffentlichung nicht bestimmten Kanons usf. unberücksichtigt geblieben sind, bedarf wohl kaum einer Entschuldigung.

Die beigefügte Erläuterung der technischen Ausdrücke dürfte den Laien, die Bücherliste (die selbstverständlich nur die nächsten Wege weisen soll) denen, die tiefer noch in den Gegenstand einzudringen wünschen, nicht unwillkommen sein.

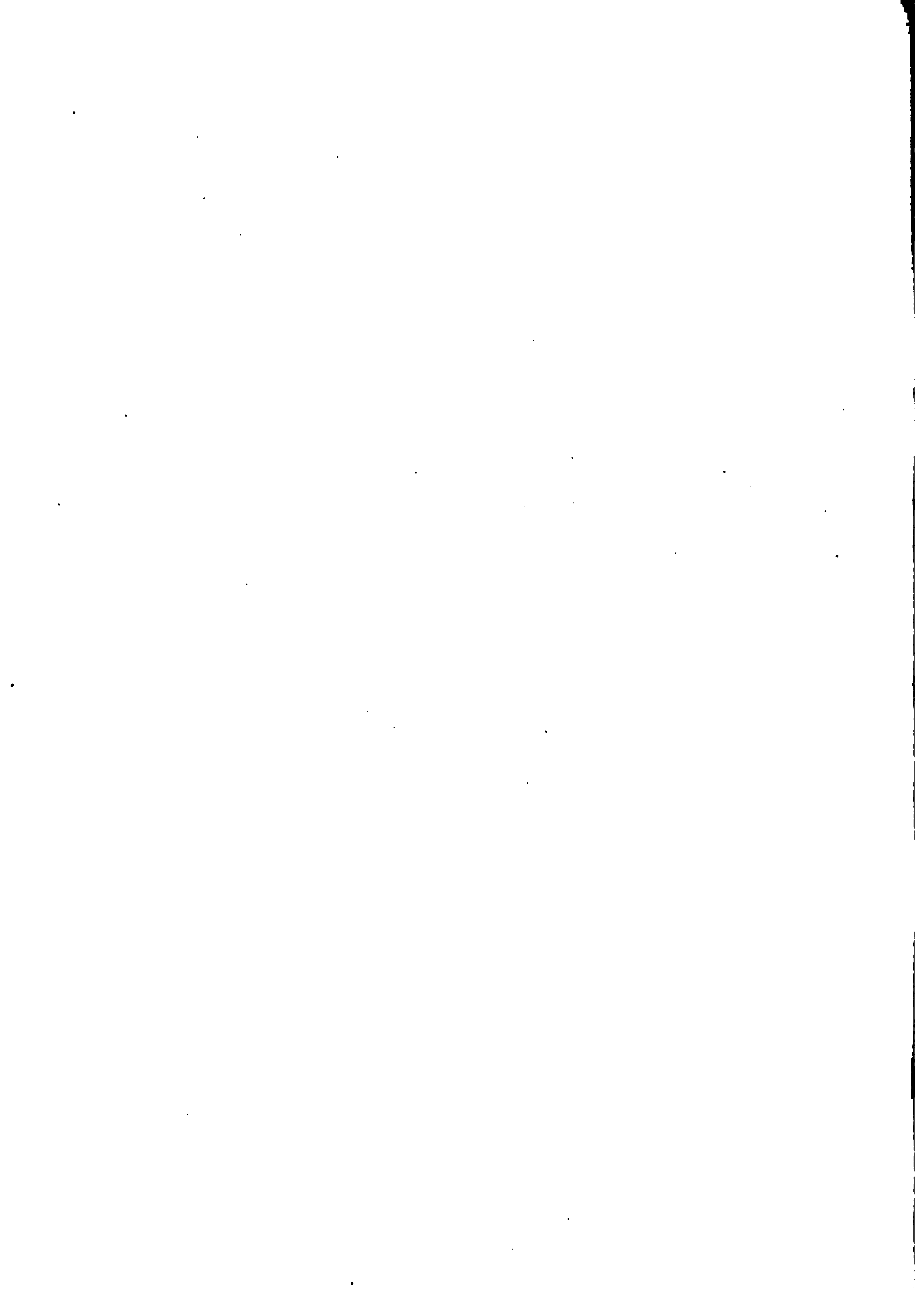
Wo Beethoven selbst zu Worte kommt ist die ihm eigentümliche Orthographie beibehalten, auch in den Eigennamen.

Charlottenburg, im März 1920

Gustav Ernest

Inhalt

Bildnisse



Jugendjahre

Decretum

Für Ludovicum van Beethoven als Churfürstl. Hof-Musicant.

Cl. A. Demnach Ihre Churfl. Durchl. zu Cöln Herzog Clement August in ob- und nider Bayern etc. Unser gnädigster Herr, auf underthänigstes bitten Ludovici van Beethoven, denselben zu Dero Hof-Musicum gnädigst erklärt und aufgenommen, auch ihm zum jährlichen gehalt vierhundert gulden rheinisch zugelegt haben, als wird demselben darüber gegenwärtiges unter höchstbesagter Sr. Churf. D. gnädigstem handzeichen und geheimen Canzley insigel gefertigtes decret herausgegeben, und dem Churfl. rath und Zahlmeistern Risack hiermit anbefohlen, ihm Beethoven gemeldete 400 Fl. quartaliter mit anfang dieses jahrs zu zahlen und gehörend zu verrechnen.

Bonn d... Merz 1733

So lautet das Dokument, durch das die dauernde Verbindung der Familie Beethoven mit der Stadt Bonn begründet wurde. Ludovicus van Beethoven war aus Antwerpen gekommen, wohin um 1650 ein Beethoven aus einem Dorf in der Nähe von Löwen in Belgien, wo die Familie weit verbreitet war, übersiedelte. Dessen Sohn Wilhelm heiratete eine Antwerpnerin, Katharina Grandjean, die ihm 8 Kinder schenkte, deren eines, Heinrich Adolar, sich Maria Katharina de Herdt zur Frau nahm und der Vater des obigen Ludovicus wurde. Der Großvater hatte einen Weinhandel, der Vater das bescheidenere Handwerk eines Schneiders betrieben. Aber in dessen Nachkommen regte sich dieselbe Neigung zur Kunst, die schon einen Peter van Beethoven der Malerei, einen Gerhard van Beethoven der Bildhauerei in die Arme getrieben hatte. Wie sein Sohn Ludovicus Musiker, so wurde ein anderer, Ludwig Joseph, Maler und dessen Tochter Maria Theresia, die Gattin von Jos. Michael Jakob, die Mutter von Jakob Jakobs, der bis spät ins 19. Jahrhundert hinein in Antwerpen als Professor der Malerei wirkte. Fast möchte man glauben, daß es die Verbindung mit Töchtern der kunstfreudigen Niederlande war, was zuerst den Sinn für künstlerische Betätigung in den Beethovens erweckte und der Gedanke, daß das Blut des größten aller Tonmeister vielleicht einen Teil seiner Kraft demselben Boden zu danken hat, dem der ihm so wesensverwandte Rembrandt entsproß, eröffnet bedeutungsvolle Ausblicke auf die Kunst beider Meister.

21 Jahre war Ludovicus van Beethoven alt, als er in den Dienst des Erzbischofs von Köln trat, in dem er 40 Jahre lang mit stetig steigendem Ansehen

bleiben sollte. Zunächst nur als Bassist angestellt, wurde er 1761 zum „Capellenmeister mit beybehaltung seiner bassisten stelle“ ernannt und im Hofkalender desselben Jahres wird er sogar als einer von 28 „Hommes de chambre honoraires“ aufgeführt. Trotz der vielseitigen Pflichten, die sein Amt mit sich brachte — er sang die wichtigsten Baßsolos in der Kirche und in der Oper, war Leiter der Musik im Theater und auf dem „Toxal“ (der Raum für den Chor in den Kirchen, des weiteren auch Bezeichnung für die Gesamtheit der Hofmusiker), Examinator der Kandidaten für die Aufnahme in die Hofmusik und Berichterstatter über Fragen bei dem Geheimen Rat — fand er noch Zeit, einen kleinen Weinhandel zu betreiben. Und da sich auch sein Gehalt mit seiner Stellung verbessert hatte, so konnte er sein Leben in Bonn äußerlich angenehm genug gestalten. Wir müssen dabei nicht vergessen, daß der Wert des Geldes damals ein ungleich größerer war als heute. Wenn wir hören, daß Ludovicus für seine Wohnung einschließlich eines Kellers und Speichers einen jährlichen Mietzins von 15 Talern entrichtete, wobei er noch das Recht hatte, einen Teil davon weiter zu vermieten, so wird uns klar, welche Summe sein Gehalt von 600 Gulden wirklich darstellte. In einem freilich war das Geschick ihm nicht hold gewesen. Er hatte, kaum 21 jährig, die um 2 Jahre jüngere Maria Josepha Poll geheiratet und an ihrer Seite nichts von dem Glück, das er erhofft, gefunden. Die Kinder, die sie ihm gebar, starben mit einer einzigen Ausnahme früh dahin und vielleicht war es der Kummer darüber, der sie mit der Zeit häufiger und häufiger zur Flasche greifen ließ, so daß der Gatte sich zuletzt gezwungen sah, sie in ein Kloster in Köln „in Kost“ zu geben. Auch mit dem Sohn Johann, der, sobald er herangewachsen war, dieselbe krankhafte Leidenschaft wie die Mutter entwickelte, verknüpfte ihn kein inneres Band und als dieser sich gegen seinen Willen und wie er vermeinte unter seinem Stande verheiratete, da trennte er sich von ihm und hauste während der letzten sechs Jahre seines Lebens einsam für sich. Aber niederbeugen ließ er sich durch das alles doch nicht — mit stets gleicher Gewissenhaftigkeit lag er seinen mannigfaltigen Pflichten ob und noch 58 jährig soll er in dem Singspiel „L'Amore artigiano“ und im „Deserteur“ von Montsigny den größten Beifall geerntet haben. Und daß er nicht unversöhnlich war und sich in das einmal Geschehene mit Klugheit zu schicken wußte, das bewies er durch die Unterstützung, die er dem Sohne in dessen oft schwer bedrängter Lage zukommen ließ und auch dadurch, daß er sowohl bei dem ersten frühverstorbenen wie dem zweiten Enkelkinde Patenstelle vertrat. Dieses Kind war kein anderer als Ludwig van Beethoven, auf den in Erscheinung und Wesen viel von dem „kleinen kräftigen Mann mit den lebhaften Augen“ übergegangen war. Nur drei Jahre war er alt, als der Großvater (1773) starb, aber so lebhaft war

der Eindruck, den er von ihm empfangen hatte, daß er sein Bild fest in seinem Herzen hielt und bis an sein Ende gern von seiner Herzensgüte und der Achtung, die er bei seinen Mitbürgern genossen, erzählte. Sein von Radoux gemaltes Porträt war das einzige, was er sich nach Wien kommen ließ, als der Haushalt der Eltern aufgelöst wurde.

Johann van Beethoven hatte wenig von der gesetzten, pflichteifrigen Art seines Vaters ererbt. „Johannes den Läufer" nannte ihn dieser und bezeichnete damit treffend das Unstete, Flüchtige seines Wesens. Die lustigen Lieder, die er mit gleichgestimmten Kameraden zum Klang der Zither zu singen liebte, Streifereien, die er, so oft der Vater auf einige Tage abwesend war, auf eigene Faust nach Köln, Deutz, Andernach, Koblenz oder Ehrenbreitstein unternahm, sagten ihm mehr zu als die feierlichen Gesänge der Kurfl. Kapelle, der er seit seinem zwölften Jahre angehörte oder das ruhige, ausdauernde Arbeiten in der Schule. So beweist denn auch, was wir an schriftlichen Auslassungen von ihm besitzen, einen auch für seine Zeit ungewöhnlichen Bildungsmangel. Selbst mit der Rechtschreibung seines eigenen Namens lag er im harten Kampf; während derselbe bei Ludovicus immer van Beethoven heißt, nennt sich Johann in seinen Eingaben einmal Johann van Biethoffen, ein anderes Mal Johann Bethof, dann wieder von Betthoven und darauf ist es wohl auch zurückzuführen, daß in den den Vater betreffenden Erlassen der Behörden der Name fast immer richtig geschrieben ist, wogegen er später in den phantastischsten Umformungen erscheint: so Biethoffen, Piethoffen, Biethofen, Betthoffen, Betthoven und schließlich Bethoven. Auch den musikalischen Beruf ergriff er wohl kaum, weil ihn Neigung oder Begabung dazu drängten, sondern weil er hoffen durfte, daß des Vaters Stellung und Ansehen ihm darin fördernd zur Seite stehen würde. Bis zu seinem 24. Jahre gab er dem Gebrauch jener guten alten Zeit gemäß seine Dienste ohne Entgelt. Im 22. erhielt er durch Dekret des Kurfürsten die Anwartschaft auf die erste sich ereignende Vakatur eines Hofmusikantengehaltes und zwei Jahre später wurde ihm endlich auf die Vorstellungen seines Vaters: er habe bereits „13 Jahre lang ohne Gehalt mit seiner singstimm den sopran, Conteral und Tenor abgesungen, sei auch capabel vor die Violin" gnädigst ein Jahresgehalt von 100 Talern bewilligt. Und mit diesem geringen Einkommen wenig mehr als einem Viertel des väterlichen unternahm es Johann im Jahre 1767, einen eigenen Hausstand zu begründen. Seine Wahl fiel auf Maria Magdalena Laym, die kaum 21jährige Witwe eines Kammerdieners des Kurfürsten von Trier, die Tochter von Heinrich Kewerich, Hauptkoch im Schloß von Ehrenbreitstein. Daß dem Herrn Hofkapellmeister diese Wahl zunächst wenig zusagte, ist begreiflich; doch allmählich scheint das stille bescheidene Wesen der Frau, das ihr die allgemeine Liebe erwarb, auch ihn

gewonnen zu haben und vielleicht trug sein eigenes Unglück dazu bei, eine herzlichere Teilnahme für sie in ihm zu erwecken. Denn auch ihr sollte wenig Freude in ihrer Ehe erblühen. Von ihren sieben Kindern wurden ihr vier durch den Tod geraubt; zu körperlicher Schwäche gesellten sich seelische Leiden, die ihrem Wesen den Stempel eines freudlosen Ernstes aufdrückten — man habe sie nie lachen sehen, so wird von ihr erzählt. Unablässige Geldsorgen und der Kummer über den haltlosen Gatten zermürbten sie früh. Denn Johann van Beethoven war keiner von den Menschen, denen das Gefühl erhöhter Verantwortlichkeit ein Ansporn zu erhöhten Anstrengungen ist. Je größer die Anforderungen, die die wachsende Familie an ihn stellte, um so mehr erlahmte seine Kraft im Kampf mit dem Leben. Und doch hätte es ihm nicht schwer werden dürfen, den Seinen ein wenigstens erträgliches Los zu bereiten. Sein Gehalt war durch kleine Zuschüsse von 25 und 50 Gulden etwas aufgebessert worden, er hatte zeitweise eine stattliche Anzahl von Schülern, die er bei gewissenhafter Erfüllung seiner Aufgabe leicht hätte halten und vergrößern können und er konnte schließlich, solange der Vater lebte, auf dessen Hilfe rechnen. So hätte bei den einfachen häuslichen Gewohnheiten der Frau die Familie, wenn auch bescheiden, so doch ohne Not existieren können, wäre nicht ein beträchtlicher Teil des Einkommens der unseligen Trinkleidenschaft des Mannes zum Opfer gefallen. Durch sie des letzten moralischen Haltes beraubt, mehr und mehr in seiner Stellung als Lehrer zurückkommend, unfähig sich zu einer entschlossenen Kraftanstrengung aufzuraffen, war seine einzige Zuflucht der Kurfürst, an den er sich immer wieder mit beweglichen Bitten um Aufbesserung seines Gehaltes wandte. Aber man war wenig geneigt, einem Manne, dessen Not in so hohem Maße selbstverschuldet war, zu helfen. Drei Malter Korn und die oben erwähnten 25 und 50 Gulden war alles, was ihm zugestanden wurde. Nach dem Tode des Vaters ruft er wieder die Gnade seines Herrn an

„Hochwürdigster Ertzbischoff

gnädigster Churfürst und Herr Herr

Euwer Churfürstlien Gnaden wollen gnädigst geruhen sich vorstellen zu lassen, wie daß mein Vatter daß zeitlie mit dem ewigen Verwechselt, welcher weilant seyne Churfürstlie Durchlaucht Cle. August und Jhro Churfürstlien Gnaden jetz gloreichst regierenden Herren Herren als capellen Meister zusammen 42 jahren die hohe gnaht gehabt mit größtem ruhm zu dienen. Da aber durch ableben meines Vatters mich in sehr betrübten umstenden finde, da mein solarium sich weiters nicht erreicht als daß gezwungen bin das meine waß mein Vatter erspahret zuzusetzen, dieweilen annoch meine Mutter am leben, und sich in ein Kloster befindet für Kostgelt alle jahr 60 Reichsth. und mir nicht ratsam ist sie bey mir zu nehmen, derowegen Wolte Jhro Churfürstlien Gnaden fußfälligst gebetten haben, mir von denen erledigten 400 Reichsth. zu meinem gehalt daß ich leben könnte ohne daß wenig erspartes zu Verzehren zuzusetzen und

meiner Mutter denen wenig jahre so sie zu leben mit dem gnaden gehalt zu begnädigen, welche hohe gnaht zu demeriren inständigst suchen werde.

Ihr Churfürstlien Gnaden
unterdähnigster
Knecht und Musicus jean van Beethoven."

Man bewilligte ihm die 60 Taler für den Unterhalt der Mutter und erhöhte nach deren Ableben sein Gehalt um dieselbe Summe. Aber über die damit erreichten etwa 200 Taler kam er nicht hinaus und da er, je mehr die Not wuchs, um so öfter seine Sorgen im Wein zu ertränken suchte, so wurde die Lage der Familie immer bedrängter. Von der Hinterlassenschaft des Vaters, „den schönen Möbeln, dem Schrank mit silbernen Servicen, dem Schrank mit feinem vergoldeten Porzellan und gläsernem Geschirr, dem Vorrat der schönsten Leinwand, die man durch einen Ring hätte ziehen können", war bald nichts mehr vorhanden, ja selbst sein oben erwähntes Porträt scheint sich eine Zeitlang auf dem Versatzamt befunden zu haben. So waren es alles andere eher als glückverheißende Aussichten, unter denen Ludwig van Beethoven am 16. Dezember 1770 in dem kleinen Mansardenzimmerchen des Hauses Bonngasse 515 das Licht der Welt erblickte und so können wir es auch nach allem, was wir über seinen Vater wissen, verstehen, daß das Talent des Kindes, das sich schon vor seinem vierten Jahre in unzweideutigster Weise äußerte, von ihm nur im Sinne einer vielversprechenden Erwerbsquelle betrachtet und gefördert wurde. Waren doch auch nach Bonn Gerüchte von den Erfolgen des Wunderknaben Mozart gedrungen, der sechsjährig schon die Bewunderung der Welt erregte und von Kaisern und Königen verhätschelt wurde. Warum sollte ein ähnliches Glück nicht auch seinem Sohne erblühen? Aber während Leopold Mozart in dem Genie seines Kindes ein heiliges Gut sah, das er um seiner selbst willen mit sorgsamster Liebe pflegen müsse, während er seine Studien so leitete, daß sie dem Knaben eine stete Quelle der Freude waren, wollte Johann van Beethoven der natürlichen Entwicklung vorgreifen und rasche Erfolge erzwingen. Er vergaß, daß die in der Seele eines Kindes schlummernden Triebkräfte erst unter den wärmenden Strahlen zärtlicher Elternliebe zu voller freier Entfaltung kommen, daß die Freude, nicht die Furcht den fruchtbarsten Nährboden des Genies bildet, daß ein früh umdüstertes Gemüt, das sich scheu in sich selbst verschließt, schwerer zugänglich ist für die Gaben der Muse, ängstlicher auch mit den eigenen zurückhält. Ungefähr vier Jahre war der Knabe alt, als der Unterricht im Klavier- und bald auch im Violinspiel begann und die Freunde der Familie wußten zu erzählen, wie sie Ludwig oft „als kleines Bübchen auf einem Bänkchen vor dem Klavier stehen sahen, woran die unerbittliche Strenge seines Vaters ihn schon so früh festbannte". Schon dieses Stehen bei den

Übungen, das von verschiedenen Seiten bezeugt wird, beweist, daß Johann van Beethoven ebensowenig Verständnis hatte für das, was dem kindlichen Körper wie das, was der kindlichen Seele gut ist. Wir hören von der Härte, mit der er ihn, besonders wenn er angetrunken war, behandelte, wie er bisweilen ihn sogar in den Keller einsperrte, wie er, nur darauf bedacht, möglichst schnell seine Begabung in bare Münze umzusetzen, die Musik zum Tagewerk für ihn machte und es bei dem elementarsten Schulunterricht bewenden ließ, so daß der Knabe von seinem zwölften Jahre an keine regelmäßige Schulunterweisung mehr hatte. Daß seine Entwicklung den Erwartungen des Vaters entsprach, bezeugt die Tatsache, daß er den Achtjährigen bereits in die Öffentlichkeit einzuführen wagte, nachdem er vorher schon „sich vor dem ganzen Hof hören zu lassen, die Gnade gehabt hatte", wie es in der folgenden charakteristischen Anzeige heißt:

Avertissement

Heut dato, den 26. Martii 1778 wird auf dem musikalischen Akademiesaal in der Sternengaß der Churköllnische Hoftenorist Beethoven die Ehre haben 2 seiner Scholaren zu produzieren, nämlich Mdle. Averdone, Hofaltistin und sein Söhngen von 6 Jahren. Erstere wird mit verschiedenen schönen Arien, letzterer mit verschiedenen Klavier-Konzerten und Trios die Ehre haben aufzuwarten, wo er allen hohen Herrschaften ein völliges Vergnügen zu leisten sich schmeichelt, um je mehr, da beyde zum größten Vergnügen des ganzen Hofes sich hören zu lassen, die Gnade gehabt haben.

Der Anfang ist Abends um 5 Uhr."

Es entspricht durchaus dem Bilde des Vaters, daß er sein „Söhngen" hier zwei Jahre jünger macht als es war — er sollte auch hierin den Vergleich mit dem kleinen Mozart aufnehmen können, der sechsjährig zuerst vor das Publikum getreten war. Er hat mit solcher Konsequenz auch später diese Täuschung durchgeführt, daß Beethoven selbst bis in seine Mannesjahre hinein im Zweifel über sein wirkliches Alter war.

Daß der Knabe unter der Anleitung eines so wenig künstlerisch empfindenden Lehrers, von dessen Leistungen als Instrumentalist zudem selbst der Großvater nur zu sagen wußte, daß er „vor die Violin capabel" sei, so bedeutende Fortschritte im Klavierspiel machte, spricht nicht wenig für seine natürliche Begabung, die ihn hier ebenso instinktiv die rechten Wege gehen ließ, wie in seinen Generalbaßstudien, von denen er selbst später sagte: „was Fehler angehe, so brauchte ich wegen mir selbst beinah dieses nie zu lernen. Ich hatte von Kindheit an ein solches zartes Gefühl, daß ich es ausübte, ohne zu wissen, daß es so sein müsse oder anders sein könne." Übrigens scheint der Vater, bald nach die-

sem ersten Auftreten seine Unfähigkeit, den Knaben allein wirksam weiter zu fördern, erkannt zu haben. Ein neuer Lehrer wurde in dem hochbejahrten Hoforganisten van den Eeden, der damals bereits mehr als 50 Jahre im Dienste des Kurfürsten gestanden hatte, gefunden, der ihn im Orgel- und vielleicht auch im Klavierspiel unterwies. Doch kann dieser Unterricht nur kurze Zeit gewährt haben, denn schon 1779 trat an van den Eedens Stelle Tobias Friedrich Pfeiffer, ein vielseitig begabter, aber haltloser Mensch, den es in keiner Stellung lange duldete und der auch Bonn nach Jahresfrist schon wieder verließ. Obwohl eigentlich Sänger, soll er doch auch ein tüchtiger Klavierspieler gewesen sein, der den Knaben auch im Generalbaß unterrichten konnte. Beethoven hat ihm 15 Jahre später, als er hörte, er sei in Not geraten, eine Geldunterstützung zukommen lassen und man hat daraus Schlüsse auf die Förderung, die er durch seinen Unterricht erfahren und die Dankbarkeit, die er ihm schuldete, gezogen. Im Lichte der Tatsachen kann jedoch diese Auffassung kaum bestehen, vielmehr ist mit Rücksicht auf die traurigen Erinnerungen, die der Name Pfeiffer in ihm erwecken mußte, Beethovens Edelmut doppelt hoch zu bewerten. Johann van Beethoven hatte in Pfeiffer, der bei ihm in Kost und Logis war, einen Kumpan nach seinem Sinn gefunden, der mit ihm die Nächte durchschwärmte und für das Gemütsleben eines Kindes oder gar die besondere Art dieses Kindes so wenig Verständnis wie er hatte. Oft, wenn die beiden halb berauscht in später Nacht heimkehrten, rissen sie den Kleinen aus dem Bette und hielten ihn bis in den Morgen hinein am Klavier, und man schaudert, wenn man daran denkt, wie das schlaftrunkene Kind sich gemüht haben mag, seine Peiniger zufriedenzustellen und wie diese, wenn ihm das nicht gelang, ihre Wut an ihm ausließen. Können wir uns wundern, daß des Knaben Wesen allmählich immer scheuer und gedrückter wurde, daß er die Menschen zu meiden anfing und von den holden Torheiten der Jugend nichts wissen mochte? Und doch war er in jenen frühen Jahren, da er die harte Zuchtrute des Vaters noch nicht so schwer gefühlt hatte, ein Kind wie andere gewesen, harmlos und spielfreudig, das sich beispielsweise gern Huckepack tragen ließ und stets zu lustigen Streichen aufgelegt war. War ihm ein solcher gelungen, so konnte er recht von Herzen lachen und machte, wie Gottfried Fischer, der ehemalige Besitzer des Hauses in der Rheingasse, in das die Beethovens aus der Bonngasse übersiedelten, erzählt, dann „nach seiner Gewohnheit einen krummen Katzenbuckel". So entdeckte ihn Frau Fischer, die sich längst darüber gewundert hatte, daß ihre Hühner plötzlich viel weniger Eier als sonst legten, eines Tages im Hühnerhaus. „Er gab vor, er wolle seines Bruders Sacktuch holen. Als aber Frau Fischer erklärte, nun wisse sie, was aus ihren Eiern geworden sei, antwortete er, die Hühner verlegten oft die Eier, außerdem gebe es auch Füchse, die die Eier holten! Und

als Frau Fischer sagte, er sei wohl einer von den Füchsen, was wohl aus ihm noch werden solle, da meinte er, bis dato sei er noch ein Notenfuchs. Ja, auch Eierfuchs! sagte Frau Fischer. Da lief er lachend fort und Frau Fischer mußte mitlachen und ließ es hingehen." Doch seltner und seltner sollte bald sein frohes Lachen erschallen, zu bald die Zeit verantwortungsloser Kinderlust zu Ende gehen. Stundenlang ans Klavier gebannt, in steter Furcht vor des Vaters unnachsichtiger Strenge, drückte der Ernst des Lebens seinem Wesen früh seinen Stempel auf. Er nahm nicht mehr teil an den Spielen der Brüder und Kameraden und war am glücklichsten, wenn er allein für sich seinen Gedanken nachgehen konnte. Oft sah man ihn im Fenster liegen, die Augen starr auf einen Fleck gerichtet, so tief in sich versunken, daß er es gar nicht hörte, wenn man ihn anrief. Als man ihn bei solcher Gelegenheit einmal fragte, warum er denn nicht antworte, erwiderte er, er sei mit einem so schönen Gedanken beschäftigt gewesen, daß er sich nicht stören lassen mochte. Musikalische Gedanken waren es wohl, die da vor ihm aufstiegen, Gedanken, in denen das Empfinden, das er nicht in Worte kleiden mochte, nach künstlerischem Ausdruck rang. So wurde die Kunst ihm früh Zuflucht und Trost in den einsamen Stunden, wenn niemand ihn belauschte, sein Herz in Tönen auszuschütten, ihm höchstes Bedürfnis und höchste Seligkeit zugleich. Ein Wesen nur gab es, an das er sich mit ganzer Innigkeit anschloß, die Mutter. Er mochte halb unbewußt fühlen, daß sie ähnliches Leid trug wie er, ihr der mütterliche Instinkt sagen, welche Schätze von Liebe und Zärtlichkeit versteckt in seiner Seele schlummerten. Ihr ist es zu danken, daß sie nicht fruchtlos verkümmerten, daß sie sich zu einer lebendigen und lebenspendenden Kraft entfalteten, die, je älter er wurde, um so mehr seine Persönlichkeit erfüllte und immer strahlenderen Widerschein in seinen Werken fand.

Neben dieser Liebe der still duldenden Frau war es ein anderer Eindruck noch, der ihn aus jenen Kindheitstagen her durch sein ganzes Leben begleitete und segenbringend in ihm weiter wirkte: das war die herrliche Umgebung seiner Vaterstadt und das beglückende Gefühl für die Schönheiten der Natur, das dadurch in ihm geweckt wurde. Vom Speicher des Hauses aus hatte man eine weite Aussicht über den Rhein und das Siebengebirge. Oft hat er sich an dem herrlichen Bilde erlabt, oft in dem heiligen Frieden der Natur das wilde Stürmen in der eigenen Brust vergessen. In der Schule hat sich Beethoven augenscheinlich nicht eben ausgezeichnet. Der Kampf, in dem er sein ganzes Leben lang mit der Rechtschreibung lag, beweist, wie wenig erfolgreich der Unterricht für ihn gewesen war. Um so erstaunlicher erscheint es danach, daß er später sowohl das Französische wie das Italienische ziemlich gut beherrschte und auch im Lateinischen nicht unbewandert war, doppelt erstaunlich, da er ja die Schule so früh verließ. Doch soll er ungefähr um diese Zeit einen gewissen Zambona

kennen gelernt haben, über den wir zwar sonst nichts wissen, der aber ein vielseitig gebildeter und edel denkender Mensch gewesen sein muß, da er sich des Knaben in uneigennützigster Weise annahm und ihn in den oben genannten Fächern unterwies.

Indessen wollte der klingende Lohn seiner Mühen, auf den der Vater so sicher gebaut hatte, sich nicht einstellen. Wohl verbreitete sich die Kunde von der seltenen Begabung des Knaben in immer weiteren Kreisen, wohl stellten sich gelegentlich fremde Besucher ein, die ihn zu hören wünschten — aber dabei hatte es sein Bewenden. War es Mangel an Energie oder an Mitteln, was Johann van Beethoven verhinderte, dem Beispiel Leopold Mozarts zu folgen und seinen Sohn auf größern Reisen den Musikliebhabern im Reich und im Ausland vorzustellen, jedenfalls hören wir nur von einem einzigen derartigen Ausflug, den die Mutter im Winter 1781 mit ihm nach Holland unternahm. Da nichts Näheres darüber bekannt geworden ist, so ist kaum anzunehmen, daß er besonders ergebnisreich verlaufen sei. Von materiellem Erfolg war wohl keinesfalls die Rede, denn Beethoven soll selbst nach der Heimkehr erklärt haben, die Holländer, das seien Pfennigfuchser, er werde Holland nimmer wieder besuchen.

Inzwischen war eine Persönlichkeit in Bonn erschienen, die von bedeutsamem Einfluß auf die Entwicklung des Knaben werden sollte. Christian Gottlob Neefe war im Jahre 1779 als Musikdirektor der Theatergesellschaft, die kurz vorher im Auftrage des Kurfürsten von den Schauspielern Großmann und Hellmuth gegründet worden war, nach Bonn gekommen. Ein großer Ruf war dem wenig mehr als 30jährigen vorausgegangen. Als Sohn eines armen Handwerkers in Chemnitz geboren, hatte er sich aus eigener Kraft emporgearbeitet, an der Universität Leipzig Rechtswissenschaft studiert, sein juristisches Examen bestanden, dann aber die Musik, der seine Neigung stets gehört hatte, als Beruf ergriffen. Durch gründliches selbständiges Studium vorgebildet, hatte er in Leipzig das Glück gehabt, in Johann Adam Hiller, dem späteren Thomaskantor, dem begeisterten Händelverehrer, der gleichen Ruhm als Schriftsteller, Dirigent und Komponist einer großen Zahl zu hoher Beliebtheit gelangter Operetten genoß, einen Freund zu finden, der ihm in seinem Schaffen und Fortkommen selbstlos fördernd zur Seite stand und ihm 1777 seine eigene Stelle als Musikdirektor der Seylerschen Theatergesellschaft abtrat. Nach deren Auflösung kam Neefe im Oktober 1779 nach Bonn, wo sich ihm ein Feld vielseitigster Betätigung eröffnete, da er neben seiner Stellung im Theater im Februar 1781 auch das Dekret zur Anwartschaft auf die Hoforganistenstelle und nach van den Eedens Tode diese selbst erhielt und des weiteren von 1783 an im Behinderungsfalle des Kapellmeister Luchesi auch die Direktion der Kirchen-

musik und Hofkonzerte übernahm. Er war wie wenige befähigt, die Pflichten so verschieden gearteter Ämter zu erfüllen, denn er hatte sich auf allen Gebieten seiner Kunst versucht und mit Operetten, Liedern, Kirchenstücken, Symphonien den Beifall des Publikums und der Kenner errungen. Aber Neefe hatte auch in höherem Maße als die meisten Musiker seiner Zeit über seine Kunst nachgedacht und hierin nicht wenig den Anregungen, die er von Hiller empfangen, zu verdanken. Er sagt selbst, Hiller habe ihm durch seine Gespräche über musikalische Dinge, durch das Vorschlagen von Büchern, „worinnen die Kunst auf psychologische Grundlage gebaut war, z. B. Sulzers Theorie der schönen Künste, mehr genützt als er es durch einen förmlichen Unterricht hätte können". Befinden wir uns mit dieser Hindeutung auf Sulzer auch noch mitten in den Anschauungen des 18. Jahrhunderts, das die Bedeutung der Musik in ihrer Fähigkeit, die Affekte nachzuahmen und darin zugleich ihre eigentliche Aufgabe sah, so war Hiller doch als der ersten einer schon zu der Erkenntnis durchgedrungen, die Musik müsse „zwar dem natürlichen Ton der Leidenschaften folgen, daß aber die Züge, die Zusätze der Kunst allenthalben durch die Natur hindurchleuchten müßten." Er stellt also schon dem Was das Wie gegenüber, betont, daß neben der Beobachtung und richtigen Wiedergabe der Affekte die Schönheit der Tonsprache von höchster Wichtigkeit für ihre Wirkung sei, ja, es ist ihm sogar schon ganz klar, daß die Empfindungen, welche die Musik in uns erweckt, so unbestimmter Natur sind, daß wir ihnen oft keinen Namen geben können. Freilich war es anderen vorbehalten, zu erfassen, daß gerade diese Unbestimmtheit des Ausdrucks die seelenbewegende Macht der Musik und ihre Allgemeinverständlichkeit erklärt: denn gerade dadurch, daß sie Empfindungen (Schmerz, Freude usw.) nur ganz allgemein, nicht aber nach ihrer besonderen Äußerung im besonderen Fall ausdrückt, spricht sie zu jedem einzelnen Hörer in der Sprache der ihm eigenen Erfahrung und indem die ihm so erweckte Empfindung die Erinnerung an seine besonderen Erfahrungen wachruft, bekommt der Gefühlsgehalt eines Musikstücks für jeden eine fast greifbare Deutlichkeit, vermag es in ihm Vorstellungen zu erwecken, die vielleicht fernab liegen von den seelischen Vorgängen, die bei seinem Entstehen mittätig waren, und die doch durchaus seinem Charakter gemäß und durch ihn bedingt sind. Wie gesagt, zu diesem Gedanken, mit dem die Musikästhetik des 19. völlig mit der des 18. Jahrhunderts brach, indem sie gerade das, was dieser als ihre Schwäche erschienen war — das Abstrakte, Allgemeine des Gefühlsausdrucks — als das eigentümlich Große der Tonkunst erfaßte, war Hiller noch nicht vorgedrungen. Aber immerhin hatte er einen Schritt vorwärts getan und man kann selbst aus diesen wenigen Andeutungen erkennen, wie anregend der vertraute Verkehr mit ihm für einen nachdenklichen Menschen wie Neefe sein mußte. Daß diese

Anregungen bei ihm selbständige Früchte tragen sollten, zeigen Neefes literarische Beiträge in „Cramers Magazin" und im „Deutschen Museum" und die nach seinem Tode von seiner Witwe veröffentlichte Selbstbiographie. In einem Aufsatz „Über die musikalischen Wiederholungen" heißt es beispielsweise: „Das Genie soll zwar nicht durch die Regel unterdrückt werden, es soll nur durch sie, besonders wenn sie aus der Natur der menschlichen Seele, aus dem natürlichen Gange unserer Empfindung abgezogen ist (wie eigentlich die Regel sein muß), geleitet werden, daß es sich nicht ganz vom geraden Wege entferne." Ein einziger Satz wie dieser beweist, daß Neefe wie wenige dazu geeignet war, eines genialen Knaben Begabung in die rechten Bahnen zu lenken: er erkannte die unbedingte Notwendigkeit, die Regeln zu üben und anzuwenden, aber indem er sie als das natürliche Resultat des Ringens nach dem erschöpfenden künstlerischen Ausdruck seelischer Vorgänge betrachtet und nur als solches gelten lassen wollte, wies er ihnen die ihnen gebührenden Grenzen an und zeigte, daß er keiner jener trockenen Pedanten war, denen die Regel Selbstzweck ist, die über ihr das Ziel, das zu erreichen auch sie nur mithelfen soll, vergessen.

So können wir es in jeder Hinsicht als eine glückliche Fügung betrachten, daß dieser Mann, als Pfeiffer Bonn verließ, zur Stelle und bereit war, die weitere Leitung der musikalischen Erziehung Ludwigs zu übernehmen. Zum ersten Male sah sich der Knabe hier einem Lehrer gegenüber, der ihm mehr als das, der ihm zugleich ein verstehender Freund war, dem die harten Kämpfe, die er selbst in seiner Jugend durchgemacht, den Blick für das, was einem jugendlichen Gemüt nottut, geschärft hatten, einem charaktervollen, aufrechten Manne, der ihm als Mensch und Meister dieselbe Achtung abzwang. Beethoven soll darüber geklagt haben, daß Neefe zuweilen zu harte Kritik an seinen Kompositionsversuchen geübt habe. Aber wir dürfen dabei nicht übersehen, daß er, bis er in die Schule Neefes kam, fast ungehemmt den Eingebungen seiner Phantasie folgen durfte und daher jede Kritik als hart, jeden Zwang als unerträglich empfinden mußte. Er hat später ganz anders geurteilt und bereitwilligst anerkannt, wieviel er Neefe zu verdanken hätte; im Jahre 1793 schrieb er an ihn: „Ich danke Ihnen für Ihren Rath, den Sie mir so oft bei dem Weiterkommen in meiner göttlichen Kunst ertheilten. Werde ich einst ein gro- Mann, so haben auch Sie Theil daran." Wie ernst Neefe es mit dem Unterricht nahm, geht schon daraus hervor, daß er zur Grundlage desselben die Werke Johann Sebastian und Philipp Emanuel Bachs nahm, und wenn Beethoven sich zu einem der bedeutendsten Klavierspieler seiner Zeit entwickelte, so muß das nicht zum wenigsten das Verdienst Neefes gewesen sein, da er der einzige Lehrer war, den Beethoven von seinem elften Jahre an hatte. Daß Beethoven in späteren Jahren noch einmal bei anderen Lehrern gründliche

Unterweisung im Kontrapunkt suchte, lag wohl daran, daß das weite Arbeitsfeld Neefes ihm nicht die Muße zu so regelmäßiger systematischer Zusammenarbeit, wie es ein so schwieriges Gebiet erfordert, ließ. Daß aber auch der theoretische Unterricht zeitweise wenigstens zu seinem Recht kam, wird ebensowohl durch das direkte Zeugnis Neefes als durch die Kompositionen Beethovens aus dieser Zeit, unter denen sich auch eine zweistimmige Orgelfuge befindet, bestätigt. Die Orgel scheint eine Zeitlang Beethovens Lieblingsinstrument gewesen zu sein. Außer van den Eeden war auch der Franziskanermönch Willibald Koch sein Lehrer gewesen und wenn wir hören, daß Neefe, als er im Juni 1782 den Kurfürsten nach Münster begleitete, den elfeinhalbjährigen Knaben als seinen Vertreter an der Orgel zurücklassen konnte, so erkennen wir daraus, wie bedeutend dessen Können schon damals und wie groß das Vertrauen des Lehrers in seine Gewissenhaftigkeit und Pflichttreue war. Nicht lange darauf (Februar 1783) veröffentlichte Neefe in dem augenscheinlichen Bestreben, den genialen Knaben dem Interesse vermögender Kunstliebhaber zu empfehlen, in Cramers Magazin folgende Notiz: „Louis van Betthoven, ein Knabe von 11 Jahren (1783! — also auch ihm hatte man das wirkliche Alter verhehlt!) und von vielversprechendem Talent. Er spielt sehr fertig und mit Kraft das Klavier, liest sehr gut vom Blatt und um alles in einem zu sagen: Er spielt größtenteils das wohltemperirte Klavier von Sebastian Bach, welches ihm Herr Neefe in die Hände gegeben. Wer diese Sammlung von Präludien und Fugen durch alle Töne kennt (welche man fast das non plus ultra nennen könnte) wird wissen, was das bedeutet. Herr Neefe hat ihm auch, sofern es seine übrigen Geschäfte erlaubten, einige Anleitung im Generalbaß gegeben. Jetzt übt er ihn in der Komposition und zu seiner Ermunterung hat er neun Variationen von ihm fürs Klavier über einen Marsch (von Dreßler) in Mannheim stechen lassen. Dieses junge Genie verdiente Unterstützung, daß er reisen könnte. Er würde gewiß ein zweiter Wolfgang Amadeus Mozart werden, wenn er so fortschritte, wie er angefangen."

Diese Variationen waren gegen Ende des Jahres 1782 als komponiert „par une jeune amateur Louis van Beethoven agé dix ans" erschienen — also wieder dieselbe Täuschung in bezug auf das Alter des Knaben. Irgendwelche bedeutendere oder charakteristischere Züge weisen sie übrigens nicht auf. Zwei von ihnen bringen fast wörtlich das Thema wieder, nur mit ausgeführteren Begleitungen (das eine Mal in Achteln, das andere Mal in Sechzehnteln), ihrer fünf setzen es in ziemlich gleichartige, durchaus landläufige Passagen für die rechte Hand um, zu denen die linke die denkbar einfachste, bei dreien ganz gleiche, Begleitung fügt; auch die beiden anderen (Nr. 5 und 6), obwohl nicht ganz so trostlos trocken, entfernen sich wenig von der damals üblichen Schablone. Etwas eigen-

artiger ist die Haltung eines zur selben Zeit entstandenen Liedes „Schilderung eines Mädchens", das zwar in der ungeschickten Behandlung der Singstimme ganz und gar die Hand des Anfängers verrät, aber durch die Art, wie Gesang und Begleitung ineinandergreifen, nicht ohne Interesse ist. Wesentlich höher stehen die drei Klaviersonaten, die Ende 1783 bei Boßler in Speyer als „verfertiget von Ludwig van Beethoven alt 11 Jahr (1783!)" erschienen und dem Kurfürsten Max Friedrich zugeeignet wurden. Die Dedikation, die ihnen vorgesetzt wurde, ist zu charakteristisch, als daß wir sie dem Leser vorenthalten möchten; wir gehen wohl kaum fehl, wenn wir annehmen, daß sie der Feder Neefes entstammt.

Erhabendster!

Seit meinem vierten Jahre begann die Musik die erste meiner jugendlichen Beschäftigungen zu werden. So frühe mit der holden Muse bekannt, die meine Seele zu reinen Harmonieen stimmte, gewann ich sie, und wie mir's oft wohl däuchte, sie mich wieder lieb. Ich habe nun schon mein elftes Jahr erreicht; und seitdem flüsterte mir oft meine Muse in den Stunden der Weihe zu: „Versuch's und schreib einmal deiner Seele Harmonieen nieder!". — Elf Jahre — dacht ich — und wie würde mir die Autormiene lassen? und was würden dazu die Männer in der Kunst wohl sagen? Fast ward ich schüchtern. Doch meine Muse wollt's — ich gehorchte, und schrieb.

Und darf ich's nun Erlauchtester? wohl wagen, die Erstlinge meiner jugendlichen Arbeiten zu Deines Thrones Stufen zu legen? und darf ich hoffen, daß Du ihnen Deines ermunternden Beifalles milden Vaterblick wohl schenken werdest? — O ja! fanden doch von jeher Wissenschaften und Künste in Dir ihren weisen Schützer, großmüthigen Beförderer, und aufsprießendes Talent unter Deiner holden Vaterpflege Gedeihen. —

Voll dieser ermunternden Zuversicht wage ich es mit diesen jugendlichen Versuchen mich Dir zu nahen. Nimm sie als ein reines Opfer kindlicher Ehrfurcht auf und sieh mit Huld

Erhabenster!

auf sie herab und ihren jungen Verfasser

Ludwig van Beethoven.

Von den drei Sonaten ist die erste in Es-Dur in Erfindung und Aufbau die weitaus schwächste; man wundert sich, daß Neefe den Schüler nicht auf die Dürftigkeit der thematischen Gestaltung, die den beiden Themen des ersten und dem des zweiten Satzes dieselbe rhythmische Anordnung gab, aufmerksam machte.

Um so überraschender wirkt dann der erste Satz der zweiten Sonate in F-Moll, in dem etwas von der Stimmung lebt, die später den ersten Satz der pathetischen Sonate hervorrief, der in Form und Thematik so seltsam an diesen anklingt. Die wuchtige Larghetto maestoso-Einleitung, das energisch vorwärtsdrängende Thema des Allegros, die Wiederkehr des Maestoso vor der Reprise, die fast gänzliche Abwesenheit alles leeren Passagenkrams, der in der

ersten Sonate einen so breiten Platz einnimmt, alles das sind Züge, die weit in die Zukunft deuten und zum ersten Male die Klaue des Löwen merken lassen. Ganz konventionelle Wege wandelt dann wieder das Andante; hier wie im Presto Finale drängt sich der Klavierspieler störend hervor, der seine Fertigkeit — die nach diesen Sonaten zu urteilen, schon eine sehr bedeutende gewesen sein muß — zeigen will. Nur in dem energischen ersten Thema des letzten Satzes weht noch etwas von dem Atem des ersten.

Die ganze Anmut Mozartschen Geistes lacht uns aus der dritten Sonate in D-Dur entgegen — die Themen und manche andere Stellen des ersten Satzes könnten sehr wohl aus der Feder des Meisters selbst geflossen sein, anderes wieder (die Zusammenziehung der beiden Themen in der Reprise usw.) weist die naive Ungeschicklichkeit des Schülers auf; auch der zweite Satz enthält keine irgendwie charakteristischen Züge, wogegen das Scherzando Finale sowohl in der Erfindung — das erste Thema ist von eigentümlich prickelndem Reiz — wie in der Entwicklung von seltener Reife ist.

Alles in allem sind die Sonaten als Talentprobe entschieden bedeutsam, ein Versprechen, das seine Freunde mit erhöhter Spannung der Erfüllung entgegensehen lassen mußte!

Eigentümlich übrigens berührt in allen die Gleichmäßigkeit, mit der in den Passagen immer zwei Noten legato und dann zwei staccato bezeichnet sind — eine Ausführungsweise, die in dem schnellen Tempo, in dem die meisten der Sätze gedacht sind, fast unmöglich ist und in späteren Werken auch nicht mehr verlangt wurde.

Inzwischen hatte Neefe seinem Schüler einen weiteren Beweis seines Vertrauens gegeben, indem er ihm im Frühjahr 1783, als er in Abwesenheit des Hofkapellmeisters Luchesi dessen sämtliche Obliegenheiten übernehmen mußte, den Posten des Cembalisten im Orchester übertrug, eine in der Tat sehr verantwortungsvolle Stellung, für die immer nur gewiegte Musiker gewählt wurden und die ein Zwölfjähriger wohl noch nie bekleidet hatte. In jenen Tagen nämlich befand sich in jedem Orchester ein Klavier (Cembalo) und es war die Aufgabe des Cembalisten, aus der Partitur mitzuspielen und so die Ausführung zu stützen. Für den jungen Beethoven war diese Tätigkeit von außerordentlichem Nutzen, Nicht nur gewann er hier seine seltene Fertigkeit im Partiturspiel, sondern er lernte auch die bekanntesten Opern der Zeit gründlich kennen und wurde im positiven wie negativen Sinne mit den Notwendigkeiten einer wirksamen Bühnenmusik vertraut. Nicht wenig mag die Art, wie Beethoven dieser Aufgabe gerecht wurde, zu der günstigen Erwägung, die sein Gesuch um Anstellung als zweiter Hoforganist im Sommer 1784 fand, beigetragen haben. Beethoven hatte im Februar 1784 eine entsprechende Eingabe gemacht, der Obristhof-

meister Graf von Salm, dessen Ansicht der Kurfürst darüber eingefordert, hatte unter Erinnerung an die Dienste, die Großvater, Vater und der „supplizierende Ludwig von Betthofen" selbst dem kurfürstlichen Hof geleistet, welch letzterer „die Hof-Orgel öfters traktieret" berichtet, „daß zumal Churfürstl. Gnad. auch für dessen Besorgniß und etwaiger Subsistenz (welche sein Vatter im länger herzureichen ganz außer stand ist) die gnädigste Zusage gethan, daß bei des unterthänigst-ohnezielsezlichen dafürhaltens, daß in Rücksicht ob angeführten Ursachen Supplicant wohl verdiene mit der Adjunction zu der Hof-Orgel nebst einer kleiner von Ew. Churfürstl. ihm mildest Beizulegender Zulage begnädiget zu werden". Aber der Kurfürst starb schon im April, ohne daß eine Entscheidung getroffen worden wäre. Sein Nachfolger Maximilian Franz erst verfügte, daß Beethoven mit einem Gehalt von 150 Gulden anzustellen sei, nachdem er ihm in dem eingeforderten Bericht als „von guter Fähigkeit, noch jung, von guter stiller Aufführung und arm" bezeichnet worden war. In der Besoldungsliste vom 25. Juni 1784 wird Beethoven zum erstenmal aufgeführt — der noch nicht 14jährige ist Kurfürstl. Hoforganist geworden. Gemessen an dem Gehalt des Vaters, das noch immer nur 300 Gulden betrug, erscheint das seinige beträchtlich und jedenfalls bildete es einen den Eltern sehr willkommenen Beitrag zur Bestreitung der Haushaltungskosten, die durch das Heranwachsen der beiden jüngeren Söhne, des 1774 geborenen Kaspar Anton Karl und des 1776 geborenen Nikolaus Johann sich ständig steigerten.

In Max Franz, dem jüngsten Sohn Maria Theresias, dem Lieblingsbruder des Kaisers Joseph, hatte das Kurfürstentum einen Mann von seltener Idealität der Anschauungen zum Haupt erhalten. Obwohl selbst nicht überreich mit geistigen Gaben ausgestattet, war er doch tief durchdrungen von der Notwendigkeit der geistigen Hebung der Massen und entschloß sich, in seinem Gebiet, zu dem auch das Fürstentum Münster gehörte, den Kampf gegen die damals von geistlichen und weltlichen Behörden so vielfach geübte kulturfeindliche Intoleranz aufzunehmen und sein Land zu einem Vorhort fortgeschrittener Bildung zu machen. Er sorgte für verbesserte Methoden des Unterrichts an der theologischen Schule in Köln, richtete ein öffentliches Lesezimmer in der Schloßbibliothek ein, begründete einen botanischen Garten, zog Gelehrte und Künstler nach Bonn, unterstützte jugendliche Talente und wirkte so nach allen Seiten hin anregend und fördernd. Seine wichtigste Tat aber war die Erhebung der Bonner Hochschule zum Range einer Universität. Die Feierlichkeit, mit der die Eröffnung vor sich ging, die Festlichkeiten, die sie begleiteten, waren dazu angetan, den Bürgern aufs eindringlichste die Bedeutung, die er dem Ereignis beimaß, vor Augen zu führen, und ihnen dadurch zugleich einen höheren Begriff von der Würde des Wissens und der Wissenschaft zu geben. Die Professoren, die

zur Besetzung der verschiedenen Lehrstühle berufen und die Studierenden, die durch sie nach Bonn gezogen wurden, mußten gleichfalls dazu beitragen, einen frischen Zug in das geistige Leben der Stadt zu bringen. Auch der Musik war der Kurfürst, den Traditionen seines Hauses getreu, ein eifriger Schützer und Pfleger. Er sang selbst nicht übel, spielte mit ziemlicher Fertigkeit die Bratsche, die sein Lieblingsinstrument war und verschmähte es sogar nicht, bisweilen selbst in einem Hofkonzert mitzuwirken. Wie tief sein Verständnis für das Beste der Kunst und wie rein sein Geschmack war, das beweist die Begeisterung, die er den Werken Mozarts und Glucks entgegenbrachte. Das Nationaltheater Max Friedrichs, das, wie schon erwähnt, 1778 eröffnet worden war, hatte infolge des Ablebens des Kurfürsten seine Tore geschlossen. Es hatte in den sechs Jahren seines Bestehens eine überaus rege Tätigkeit entfaltet und im Schauspiel wie in der Oper die Bonner mit den besten Erzeugnissen der in- und ausländischen Literatur bekannt gemacht, so mit den Dramen Shakespeares, Sheridans, Lessings, Voltaires, Beaumarchais, Molières, Goldonis und sogar mit Schillers kurz vorher veröffentlichten Räubern und Fiesko. Wenn das Repertoire der Oper keine so berühmten Namen aufwies und die meisten der aufgeführten Werke längst der Vergessenheit anheim gefallen sind, so liegt das daran, daß die Gluckschen Meisterwerke sich eben erst nach hartem Kampf durchzusetzen anfingen und die Mozartschen mit Ausnahme der „Entführung" (die schon 1782, also ein Jahr nach ihrem Entstehen im Repertoire erschien) noch gar nicht vorhanden waren. So sind es die Werke Piccinis (des Gegners Glucks), Gretrys, Cimarosas, dazu von Deutschen die Umlaufs, Bendas und Hillers, des früher erwähnten Lehrers Neefes, die die Hauptkosten des Repertoires bestreiten mußten. Maximilian Franz war zunächst darauf bedacht, die Finanzen des Kurfürstlichen Hofes, die infolge der Verschwendungssucht seines Vorgängers — über 200000 Taler hatten die jährlichen Ausgaben betragen — in arge Verwirrung geraten waren, in Ordnung zu bringen. Er begnügte sich die ersten drei Jahre damit, fremde Schauspielgesellschaften zu engagieren, bewirkte aber jetzt schon, daß Glucks Alceste, Orpheus und Armida in das Repertoire aufgenommen wurden. Erst 1788 ging er an die Gründung eines eigenen Nationaltheaters, über das später noch zu sprechen sein wird. Jedenfalls aber ersieht man aus dem Gesagten wie vielfache Gelegenheit, sich nach allen Seiten hin weiterzubilden, das Leben in Bonn einem strebsamen jungen Menschen bot, zumal wenn Talent und Persönlichkeit dazu angetan waren, ihm die Häuser der besseren Familien zu öffnen. Daß das bei Beethoven in hohem Maße der Fall war, brauchen wir nicht noch besonders zu erwähnen und da die angesehenen Bürger und der Adel von ehrlicher Liebe zur Musik erfüllt waren und ihrer Pflege mit Eifer und vielfach mit beträchtlichem Erfolg ob-

lagen, so können wir wohl annehmen, daß der ernste stille junge Mann gerne zu den Hausmusiken hinzugezogen wurde. Und das um so mehr, da er außer am Klavier sich auch als Violinist und Bratschist betätigen konnte. Er hat selbst später mit vernichtendem Spott von seinem Violinspiel gesprochen. Aber auf der Bratsche, die er eine Zeitlang bei dem begabten, nur zu früh verstorbenen Hofmusikus Franz Georg Rovantini studiert hatte, scheint er sehr wohl imstande gewesen zu sein, seinen Mann zu stehen. Mit besonderer Vorliebe wurde in Bonner Dilettantenkreisen die Kammermusik gepflegt — Neefe berichtet von einem Hofkammerrat von Mastiaux, der selbst mehrere Instrumente spielte und dessen fünf Kinder nicht nur das Klavier, sondern auch andere Instrumente so weit beherrschten, „daß die Ausführung von Quintetten eine gewöhnliche Familienunterhaltung war" — er fügt hinzu, daß dieser Herr bereits (1783) 80 Symphonien, 30 Quartette und 40 Trios Haydns besaß, ein Beweis dafür, wie begierig man alles bedeutende Neue aufgriff. Er erzählt ferner, „der Minister Belderbusch habe ein Quintett von Blasinstrumenten unterhalten, von den Söhnen des russischen Agenten Facius hätten zwei Flöte, ein dritter Violoncell gespielt, im Hause des Hofkammerrats Altstätten habe man zuweilen ein recht gutes Quartett hören können", — genug, die Kammermusik nahm beim Musizieren im eigenen Heim ganz augenscheinlich einen viel breiteren Platz ein, als das heute der Fall ist. Zweifellos ist es hierauf zurückzuführen, daß Beethoven in jener Zeit diese Kompositionsgattung so auffallend bevorzugte: aus den Jahren 1785 und 1786 besitzen wir von ihm drei Quartette für Klavier und Streichinstrumente und ein Trio für Klavier, Flöte und Fagott und sonst nur noch den Entwurf zu einer Symphonie. Daß übrigens auch Mozarts Werke bei diesem regen Musikmachen ihre Rolle spielten, können wir mit um so größerer Berechtigung annehmen, als der Kurfürst Max Franz ja selbst ein begeisterter Verehrer des jungen Meisters, mit dem er in Wien auch persönliche Beziehungen unterhalten hatte, war und sich ursprünglich sogar mit dem Plan getragen hatte, ihn nach Bonn zu berufen.

Es war damals in der Tat, wie Wegeler, ein Jugendfreund Beethovens, in seinen Jugenderinnerungen sagt, eine schöne, vielfach regsame Zeit in Bonn und man malt sich gern das Bild Beethovens im Kreise dieser kunstfreudigen, angeregten und anregenden Männer und Frauen aus. Seltsam genug mag sich der bescheidene Knabe, der in Erscheinung und Wesen von dem heiligen Feuer, das noch unangefacht in seiner Seele glimmte, so wenig ahnen ließ, inmitten des Glanzes, der ihn hier umgab, ausgenommen haben: „kurz, gedrungen, breite Schultern, kurzer Hals, dicker Kopf, runde Nase, schwarzbraune Gesichtsfarbe", so beschreibt ihn der Hausgenosse Fischer; es war wohl die schwarze Gesichtsfarbe, was ihm im Hause den Beinamen „der Spangol"

(Spanier) zugezogen hatte; „er ging immer etwas vornüber gebückt“, fügt Fischer noch hinzu. Und nun der Gegensatz zwischen dem ärmlichen Heim, in welchem der Zustand der kränkelnden Mutter und die unselige Leidenschaft des Vaters keine rechte Freude aufkommen ließen und diesen licht- und luftdurchfluteten Räumen, erfüllt von Herren und Damen in den farbenprächtigen Trachten der Zeit: die Herren mit gepuderten Perücken, gestickten Röcken aus Seide oder Sammet, Kniehosen, seidenen Strümpfen, Schnallenschuhen und kleinen Galanteriedegen, die Damen mit hoch nach oben gekämmten Haaren, langen engen Miedern und weiten Fischbeinröcken. Freilich, als er 13jährig Kurfürstl. Hoforganist geworden war, konnte auch Beethoven mit entsprechendem Staat aufwarten. Da erschien er bei besonders festlichen Gelegenheiten wohl auch in seinem Galakostüm, wie es Fischer beschreibt: „seegrünem Frackrock, weißseidener geblümter Weste, grünen Kniehosen mit Schnallen, weiß- oder schwarzseidenen Strümpfen, Schuhen mit schwarzen Schleifen, Klackhut unter dem linken Arm, seinen Degen an der Seite und frisiert mit Locken und Haarzopf“. Beethoven frisiert mit Locken und Haarzopf! Vor uns steigt sein Bild mit den wild um die Stirn hängenden Haaren auf und ein Abgrund scheint sich zwischen dem Jüngling und dem Manne aufzutun. Das Rokoko zierlich, formbedacht lächelt uns fein und vornehm aus dem einen Bilde an, die Romantik, leidenschaftlich, formverachtend blickt uns grübelnden Auges aus dem anderen entgegen. Zwei Zeitalter, zwei Zeitanschauungen im engen Rahmen zweier Jahrzehnte zusammengedrängt!

An Kompositionen weist das Jahr 1784 außer einem kleinen Klavierstück Rondo in A, ein Lied („an einen Säugling“) und ein Klavierkonzert in Es-Dur auf, von dem aber nur die Klavierstimme erhalten ist. Das Lied steht ungefähr auf der Höhe des Textes, der mit den geschmackvollen Versen anhebt:

„Noch weißt du nicht, wes Kind du bist,
Wer dir die Windeln schenket.“

Einen entschiedenen Fortschritt, sowohl nach der Seite der Erfindung wie der der Gestaltung zeigen die drei Quartette für Klavier, Violine, Bratsche und Cello aus dem Jahre 1785. Wie in den Sonaten, so steht auch in ihnen Frühreifes, seinem Alter Vorauseilendes, neben kindlich, fast zu kindlich Naivem, aber in viel höherem Maße als in jenen merkt man, daß der junge Adler seine Kraft zu fühlen beginnt, daß sein Blick sehnend, suchend in die Weite schweift, fernen Zielen zu, wenn auch die Schwingen oft nach kurzem Fluge schon erlahmen, und er nun mühsam am Boden sich fortbewegt, ehe er von neuem zum Fluge ansetzt.

Ein kleiner Scherz, der in dieses Jahr 1785 gehört, einen Geniestreich nannte ihn mit halbbewunderndem Tadel der Kurfürst, erlaubt weitere Schlüsse auf

die größere Selbständigkeit, mit der der junge Künstler seine Kunst zu handhaben anfing. Während der Karwoche wurden Teile der Lamentationen des Jeremias in der Hofkapelle gesungen, und zwar von einer Solostimme mit Begleitung eines Klaviers. Da der Gesang fast durchweg auf derselben Note verweilt, so bietet sich dem Begleiter reiche Gelegenheit, die Künste der Harmonisation und Modulation spielen zu lassen, um so die Eintönigkeit der Wirkung abzuschwächen. In übermütiger Stimmung fragte nun Beethoven eines Tages den als sehr sattelfest bekannten Sänger des Solos, Ferdinand Heller, ob er ihm wohl gestatten wolle, ihn „herauszuwerfen". Und als Heller im Gefühl seiner Sicherheit bejahte, fing Beethoven an, sich in so neuartigen harmonischen Kombinationen und Ausweichungen zu ergehen, daß Heller, obwohl Beethoven ihm seinen Ton unausgesetzt angab, immer verwirrter wurde und schließlich gänzlich herauskam. In heller Wut beklagte er sich beim Kurfürsten, und Beethoven erzählte in späteren Jahren, er habe nur einen sehr gnädigen Verweis erhalten, der Kurfürst habe ihm aber für die Zukunft derlei Geniestreiche untersagt.

Je energischer die ursprüngliche Begabung Beethovens sich jetzt Bahn brach, um so stärker muß sich in ihm der Wunsch geregt haben, unter anerkannten, wirklich großen Meistern noch einmal gründliche, abschließende Studien zu machen. Soviel er Neefe auch zu verdanken hatte, es kann kein Zweifel darüber sein, daß er ihn als Klavier- und Orgelspieler bereits überflügelt hatte und zu dem geregelten systematischen Kompositionsunterricht, dessen er gerade in diesem Stadium seiner Entwicklung unbedingt bedurfte, schien es nicht recht kommen zu wollen. So wandte seine Sehnsucht sich nach Wien, der Stadt Glucks, Haydns und Mozarts, und der Gedanke, Mozarts Schüler zu werden, mag ihn wie ein schöner unerfüllbarer Traum umgaukelt haben. Und doch sollte der Traum zur Wahrheit werden. Wir wissen nichts Genaueres darüber, wie die Mittel beschafft wurden, ob der Kurfürst, ob werktätige Freunde für ihn eintraten, jedenfalls aber traf Beethoven im Februar 1787 in Wien ein. Auch über die Einzelheiten seines Aufenthaltes in der Kaiserstadt ist fast nichts bekannt geworden, nur das eine steht fest, daß er wahrscheinlich auf Grund von Empfehlungen, die er mitgebracht hatte, Mozart aufsuchte. Doch sein Spiel machte wenig Eindruck auf den Meister und Beethoven mochte zum ersten Male fühlen, ein wie anderes es sei, um den Beifall der Musiker und Dilettanten Bonns oder den eines Mozart zu werben. Da erbat er sich von ihm ein Thema zu einer freien Fantasie und jetzt erst, erfaßt von der Größe des Augenblicks, gehoben durch die Nähe des Meisters, ließ er, was ihn bewegte, in Tönen von so überzeugender Kraft ausströmen, daß Mozart nach einer kurzen Weile leise zu den im Nebenzimmer lauschenden Freunden ging und ihnen zurief: „Auf

den gebt acht, der wird einmal in der Welt von sich reden machen." Dann erklärte er sich bereit, Beethoven als Schüler anzunehmen. Worauf der Unterricht sich erstreckte, ist nicht bekannt; da Beethoven später oft sein Bedauern darüber äußerte, daß Mozart ihm nie vorgespielt, ist es möglich, daß es sich zunächst nur um Komposition handelte. Vielleicht sollte später auch das Klavierspiel daran kommen. Doch kurze Zeit nur war Beethoven in Wien gewesen, als eine Nachricht ihn erreichte, die all seinen Plänen mit einem Schlage ein Ende setzte. Die Mutter lag hoffnungslos krank danieder, die Mutter, das eine Wesen in der Welt, an der er mit allen Fasern seinen Herzens hing, sie, deren Liebe der einzige Lichtblick in dem trüben Dunkel seiner Jugendtage gewesen war! Da gab es kein Halten für ihn, er mußte zu ihr, und unverzüglich trat er die Heimreise an. Unterwegs machte er in Augsburg halt, möglicherweise, weil ihm die Mittel zur Weiterreise fehlten. Er suchte den Klavierfabrikanten Stein, dessen Tochter Nanette viele Jahre später eine so segensreiche Rolle in seinem Leben spielen sollte, auf und vielleicht war dieser es, der ihn mit dem Advokaten Dr. von Schaden bekannt machte, dessen Gattin als eine den Dilettantendurchschnitt weit überragende Klavierspielerin gerühmt wurde. Von Dr. von Schaden aus seiner augenblicklichen Verlegenheit befreit, setztc er seine Reise fort. An ihn richtete er dann jenes Schreiben, das uns als der erste Brief von seiner Hand erhalten ist und das die nachfolgenden Ereignisse und seinen eigenen Seelenzustand in so einfachen rührenden Worten schildert:

Den 15ten Herbstmonat
Bonn 1787

„Hochedelgebohrner
insonders werther Freund!

was sie von mir denken, kann ich leicht schließen; daß sie gegründete ursachen haben, nicht vortheilhaft von mir zu denken, kann ich ihnen nicht widersprechen; doch ich will mich nicht eher entschuldigen, bis ich die ursachen angezeigt habe, wodurch ich hoffen darf, daß meine entschuldigungen angenommen werden. ich muß ihnen bekennen: daß seitdem ich von augspurg hinweg bin, meine freude und mit ihr meine gesundheit begann aufzuhören; je näher ich meiner Vaterstadt kam, je mehr briefe erhielte ich von meinem vater, geschwinder zu reisen als gewöhnlich, da meine mutter nicht in günstigen gesundheitsumständen wär, ich eilte also so sehr ich vermochte, da ich doch selbst unpäßlich wurde: das verlangen meine kranke mutter noch einmal sehen zu können, setzte alle Hindernisse bej mir hinweg, und half mir die größte beschwernisse überwinden. ich traf meine mutter noch an, aber in den elendesten gesundheitsumständen; sie hatte die schwindsucht und starb endlich ungefähr vor sieben wochen, nach vielen überstandenen schmerzen und leiden. sie war mir eine so gute liebenswürdige mutter, meine beste freundin; o! wer war glücklicher als ich, da ich noch den süßen namen mutter aussprechen konnte, und er wurde gehört, und wem kann ich ihn jetzt sagen? den stummen ihr ähnlichen bildern, die mir meine einbildungskraft zusammensetzt?"

Allzu jäh war er aus dem schönen Traum von einem Leben in dem herrlichen Wien als Schüler Mozarts aufgeschreckt worden und die Wirklichkeit, die ihn in Bonn erwartete, ließ ihn das traurige Erwachen doppelt schmerzlich empfinden. Seine einzige Freundin, mehr als das, hatte er in der Mutter verloren, den einzigen Menschen, zu dem er in liebender Ehrfurcht aufgeschaut hatte, den einzigen, mit dem er sich innerlich wahrhaft eng verknüpft fühlte, dessen innige Teilnahme ihm den Kampf leicht, den Erfolg erst wertvoll gemacht hatte. Die ganze Gefühlsroheit des Vaters und damit auch der unüberbrückbare Gegensatz, der sich zwischen ihm und dem Sohne auftat, wird uns aus einer kurzen Mitteilung aus den Fischerschen Aufzeichnungen deutlich: „Nach ihrem (der Frau) Tode ließ Herr Johann van Beethoven ihre Kleidergarderobe an die Trödler verkaufen, wodurch sie auf dem Markt zur Ausstellung kamen". Die Kleider der eben verstorbenen Frau! Freilich hatten sich die Verhältnisse der Familie längst in so traurigem Zustande befunden, daß Johann van Beethoven ihnen völlig ratlos gegenüberstand. Die Krankheit der Frau, die sich von der Geburt ihres letzten Kindes im Mai 1786 nie mehr erholt zu haben scheint, hatte den Haushalt der sorgsam waltenden Hand, die allein den so häufig drohenden Zusammenbruch aufgehalten hatte, beraubt. Wenige Wochen vor ihrem Tode hatte sich Johann mit einem Gesuch um Vorschuß auf sein Gehalt an den Kurfürsten gewandt, in dem er vorstellte, daß er infolge der „langwierigen und anhaltenden Krankheit seiner Frau bereits genötigt worden sei, seine Effekten teils zu verkaufen, teils zu versetzen und daß er sich dermalen nicht mehr zu helfen wisse". Aber die Bitte scheint kein Gehör gefunden zu haben und Stück nach Stück des Haushalts wanderte zum Trödler oder zum Versatzhaus. Denn auch von Freunden, die hilfreich sich der Not der Familie angenommen hätten, ist nichts bekannt geworden, mit einziger Ausnahme des Hofmusikus Ries, der, soweit er es vermochte, ihr hilfreich zur Seite stand.

Wahrlich, aus trostlos trüben, hoffnungsleeren Augen starrte die Zukunft den Jüngling an. Den Drang, hinaus in die Weite, den Wunsch, sich unter Meistern zum Meister zu bilden, unter Meistern sich als Meister zu bewähren, sollte er gewaltsam unterdrücken und das Bewußtsein der Unfertigkeit, Unreife weiter lähmend auf sich lasten lassen, indessen der Schaffenstrieb sich immer machtvoller in ihm regte. Können wir uns wundern, daß er sich körperlich und seelisch krank fühlte, daß die Brustbeschwerden, die ihn später so oft plagen sollten, sich schon jetzt bemerkbar zu machen anfingen und daß eine tiefe Niedergeschlagenheit sich seiner bemächtigte? „Das Schicksal hier in Bonn ist mir nicht günstig" hatte er in jenem Brief geschrieben und wohl mochte es ihm, der das Leid des Daseins schon so früh erfahren hatte, so erscheinen. Und doch war die Hand schon bereit, die sanft verstehend die Furchen in seiner jungen

Stirne glätten, deren mütterlich freundschaftlicher Druck ihm die Gewißheit geben sollte, daß er nicht allein stehe, daß es Herzen gebe, die in sorgender Liebe für ihn schlügen. Durch Franz Wegeler, einen Freund seiner Kindheitstage, mit dem er sein ganzes Leben hindurch eng verbunden blieb, war er in das Haus der Witwe des Kurfürstl. Hofrats von Breuning, die gerade einen Klavierlehrer für ihre Tochter Leonore (geb. 1772) und ihren Sohn Lorenz (geb. 1777) suchte, eingeführt worden. Wahrscheinlich war das schon vor 1787 geschehen, aber ebenso wahrscheinlich ist es, daß erst nach dem Tode der Mutter das Verhältnis zu der Familie Breuning jene herzlichen Formen annahm, die ihn in etwas über den Verlust, den er erlitten, zu trösten vermochten, ihn zum ersten Male die Freuden eines wahrhaft glücklichen Familienlebens kennen lernen ließen. Frau von Breuning scheint mit jenem edlen Frauen eigentümlichen Instinkt den Kummer, der an dem Herzen des verschlossenen, wortkargen Jünglings nagte, erfaßt zu haben, sie mochte fühlen, wie bedrohlich die Schwermut, die ihn bedrückte, auf die Entfaltung seines Genies wirken mußte und sie beschloß, ihm, was er verloren, zu ersetzen, ihm Freundin und Mutter zu sein, ihr Haus ihm zur Heimat zu machen. Der Klavierlehrer wurde bald der Freund ihrer Kinder, besonders ihres ältesten, nur um ein Jahr jüngeren Sohnes Christoph, seine Besuche wurden häufiger und länger, bald behielt man ihn ganze Tage und Nächte da, nahm ihn mit, wenn man in die alljährliche Vakanz zu dem Onkel Philipp von Breuning in Kerpen ging, kurz man behandelte ihn als Mitglied der Familie und verstand es mit solcher Zartheit, den gesellschaftlichen Abstand zwischen dem armen Musikantensohn und der wohlhabenden Adelsfamilie auszulöschen, daß auch er allmählich das Gefühl dafür verlor und mehr und mehr die alte Scheu ablegte. Fand er hier doch alles, was er bis dahin so schwer entbehrt hatte: ein mit zärtlicher Liebe und weitblickender Klugheit geleitetes Heim, dem ein zwangloser und doch stets vornehmer Umgangston das Gepräge heiteren Behagens gab, gleichgestimmte, idealstrebende jugendliche Freunde, reiche Gelegenheit, den Bildungshunger, der sich jetzt und später mit stets gleicher Stärke bei ihm äußerte, zu befriedigen und eine Frau, die es verstand, ihn unvermerkt dem unfruchtbaren Trübsinn, der seiner Meister zu werden drohte, zu entreißen und ihn mit Selbstvertrauen, Lebensfreude und Zuversicht zu erfüllen. Eine hohe geistige Regsamkeit herrschte in ihrem Hause, die nicht wenig von den beiden Onkeln, dem Stiftslehrer und Kanonikus Abraham von Kerich und dem Kanonikus Lorenz von Breuning, die dem Hausstand angehörten, gefördert wurde. Der frische triebkräftige Zug, der damals durch die deutsche Literatur ging und der zugleich den Boden für den Genuß der geistigen Erzeugnisse anderer Länder so wirksam vorbereitete, fand darin einen fröhlichen Widerhall. Man las mit Eifer die Dichtungen Klop-

stocks, Gleims, Gellerts und Lessings, man schwärmte für Goethes Werther und Götz, man ließ sich von der wilden Kraft und dem feurigen Pathos der ersten Dramen Schillers, der Räuber, des Fiesko, des Don Carlos, die eben ihren Siegeszug durch die deutschen Lande begannen, hinreißen und genoß mit dem Behagen des poetischen Feinschmeckers die zarte Lyrik Matthissons, dessen gesammelte Gedichte in diesem Jahre (1787) erschienen. Besonderes Interesse wandte sich auch der englischen Literatur zu; mit Begeisterung las man die vielumstrittenen Fantasien Ossians, die feingeschliffenen Verse Popes, die Satiren Swifts, am gewaltigsten aber schlugen auch hier die Dramen Shakespeares ein, deren wichtigste eben in Wielands Übersetzung dem großen deutschen Publikum vermittelt worden waren. Auch die klassischen Autoren der Vorzeit wurden nicht vernachlässigt — schon waren verschiedene Übersetzungen der vergleichenden Lebensbeschreibungen des Plutarch erschienen und nun (1781) erschloß Voß auch die unvergleichlichen Schönheiten der Odyssee in mustergültiger Übertragung dem deutschen Volk. Und mit allen diesen Herrlichkeiten wurde auch Beethoven jetzt vertraut, nicht in flüchtiger Lektüre, sondern wie einer, der weiß, daß so hehre Güter stets neu „erworben werden müssen, um sie zu besitzen". Zu den Werken der meisten der genannten Autoren kehrte er bis ans Ende seiner Tage immer wieder zurück, was sie ihm gaben, wirkte befruchtend auf sein ganzes Denken und Wesen. Was die Welt seiner Beschäftigung mit Gellert, Goethe, Schiller; Matthisson zu danken hat, davon werden wir noch zu sprechen haben, aber auch wo der Gewinn nicht so greifbare Formen annahm, war er nicht weniger bedeutsam. „Plutarch hat mich zu der Resignation geführt", so schreibt er viele Jahre später in Nacht und Leiden an den Freund Wegeler. Ein einziges Wort wie dieses beweist, was seine Bücher ihm waren.

Aber in anderer Beziehung noch sollte der Verkehr mit dem Breuningschen Hause von Einfluß auf ihn sein. Zum erstenmal sah er sich Frauen gegenüber, die sich ihm in unbefangener Freundschaft zuneigten und die ihm zugleich ein Gefühl aufschauender Verehrung abzwangen, zum erstenmal lernte er jenen Zauber edler Weiblichkeit kennen, der um so unwiderstehlicher wirkt, weil er unbewußt geübt wird. Ob sich in ihm je ein wärmeres Gefühl für Eleonore von Breuning geregt hat, wissen wir nicht — nur von seiner „Hochachtung und Freundschaft" wagt er ihr zu sprechen, sieht in ihr nur „eines der besten, verehrungswürdigsten Mädchen in Bonn". Und was mußten erst seine Empfindungen für Frau von Breuning sein, die durch den Tod des Gatten früh von schwerem Leid betroffen, ihr ganzes Leben dem Glück ihrer Kinder weihte, die in einer Zeit standesrechtlicher Überhebung den Geist der Vorurteilslosigkeit in ihnen pflegte, die ihm, dem Fremden, die sorgende Liebe einer Mutter

schenkte! Wenn Beethoven die Beziehungen zwischen Mann und Weib stets etwas Heiliges blieben, wenn sich in den vielen Jahren seines Lebens in dem frivolen Wien der Skandal nicht ein einziges Mal an ihn herangewagt hat, so mag der hohe Begriff, den er im Verkehr mit den Breunings von den Frauen erhalten, nicht wenig damit zu tun gehabt haben.

Und noch ein anderes bleibt zu erwähnen. Wer da weiß, welche Behandlung ein Mozart von seinem Brotherrn, dem Erzbischof von Salzburg erfuhr — er mußte seine Mahlzeiten mit der Dienerschaft einnehmen, „die Herren Leibkammerdiener sitzen obenan", schreibt er an den Vater, „ich habe doch wenigstens die Ehre vor den Köchen zu sitzen" — wer sich an den in Demut zerfließenden Ton der Eingaben oder der Dedikation an den Kurfürsten, die wir mitgeteilt haben, erinnert, der erst kann ermessen, was die Freundschaft der Breunings für den jungen, unbekannten Künstler, der noch außerdem die untergeordnete Stellung und den schlechten Ruf des Vaters gegen sich hatte, bedeutete. Hier war er ein Gleicher unter Gleichen, hier bewunderte man ihn nicht nur als Künstler, man schätzte und liebte ihn auch als Menschen, hier erhielt er ein Bewußtsein seines Wertes, das ihn vor sich selbst hob und wie es ihn einerseits mit stolzer Genugtuung erfüllte, in ihm andererseits den Entschluß festigte, sich stets solcher Schätzung würdig zu zeigen. Es muß etwas seltsam Bezwingendes in diesem Knaben gesteckt haben, daß alle, denen sich sein Wesen einmal erschlossen, ihm mit so warmer Neigung entgegentraten. Man fühlte wohl, daß in dieser Vereinigung von rührender Bescheidenheit und stolzem Selbstbewußtsein, scheuer Zurückhaltung und inniger Hingabe, verblüffender Unwissenheit und durchdringender Geistesschärfe Keime einer ungewöhnlichen Persönlichkeit steckten, die über die staunenswerte künstlerische Begabung hinaus für sich Achtung und Beachtung forderte.

Es war natürlich, daß unter solchen Einwirkungen der Knabe mehr und mehr dahin kam, auch andere nur nach ihrem inneren Wert zu beurteilen, die Vorteile, die der Zufall der Geburt mit sich brachte, für nichts zu achten. Was man ihm hier so freudig freiwillig zugestand, gewöhnte er sich als sein gutes Recht zu beanspruchen und daß er in späteren Jahren die Freundschaft auch mit den Höchstgestellten niemals als ein Geschenk, sondern als einen beiden Teilen gleich wertvollen Austausch betrachtete, ist auch nicht zum wenigsten auf jene Eindrücke im Breuningschen Hause zurückzuführen. — Unter denen, deren Bekanntschaft Beethoven den Breunings zu verdanken hatte, befand sich auch der junge Graf Waldstein. Ein enthusiastischer Verehrer der Tonkunst, in der er sich auch selbst mit schüchternen Kompositionsversuchen und als tüchtiger Klavierspieler betätigte, war er ganz besonders dazu befähigt, die bedeutenden Möglichkeiten, welche die frühen Leistungen Beethovens offenbarten, zu er-

kennen. Mehr als alles andere waren es wohl seine Improvisationen, die ihn von der Größe des Beethovenschen Talentes überzeugten. Häufig stellte er selbst ihm Themen zur freien Bearbeitung und vielleicht hat er dadurch zur Entwicklung einer Begabung beigetragen, die selbst in jener Zeit, wo das freie Fantasieren eine fast selbstverständliche Rolle in den Vorführungen des Virtuosen spielte, so ungewöhnlich erschien, daß sie sich sogar die Anerkennung Mozarts erwarb. Wir werden auch kaum fehlgehen, wenn wir annehmen, daß diese Improvisationen nicht wenig zu dem wunderbaren Zauber, den Beethoven ausübte, beitrugen. Vieles, was unausgesprochen im Grunde seiner Seele schlummerte, was er, dem die Sprache so unwillig gehorchte, nie hätte in Worte fassen können, selbst wenn er es gewollt hätte, hier erhielt es, ihm unbewußt, Stimme. An ihrer eigenen Erregung, die oft sich in Tränen Luft machen mußte, fühlten die Hörer, aus welchen Tiefen des Empfindens diese Töne emporquollen und wenn er am Schluß dann scherzend mit der Hand über die Tasten strich, so war es, als bereue er, sein Inneres so bloßgelegt zu haben, als wolle er gewaltsam die Bilder, die er heraufbeschworen, verscheuchen. Aber Waldstein bewährte sich auch mehr als einmal durch die Tat als wirklicher Freund. Er wußte, welche Not im Hause der Beethovens herrschte, und suchte sie nach Kräften zu mildern. Das war so leicht nicht, denn Beethovens Stolz hätte ihm nie erlaubt, ein Almosen anzunehmen. Waldstein aber verstand es, zugleich seinen großherzigen Zweck zu erreichen und Beethovens Empfindlichkeit zu schonen, indem er seinen Unterstützungen die Form besonderer Gratifikationen vom Kurfürsten gab.

Johann von Beethoven war seit dem Tode seiner Frau immer mehr das Opfer seiner Leidenschaft geworden. Ohne jedes Gefühl für seine Vaterpflichten ließ er den größeren Teil seines Einkommens im Wirtshaus draufgehen. Die jüngeren Söhne (die im Jahre 1786 geborene Tochter war bald nach der Mutter gestorben), von denen Karl Musiker werden sollte, Johann in die Hofapotheke als Lehrling gebracht war, konnten nichts zum Unterhalt der Familie beitragen, so war man auf den Verdienst Ludwigs und das Wenige, was von dem Gehalt des Vaters übrigblieb, angewiesen. Oft, wenn die Söhne hörten, daß der Vater wieder einmal zu viel getrunken habe, gingen sie hin und suchten ihn nach Fischers Worten „auf die feinste Art, daß es nur kein Aufsehen gebe", still nach Hause zu geleiten, und Stephan von Breuning war selbst einmal Zeuge, wie Ludwig den betrunkenen Vater gewaltsam aus den Händen eines Polizeibeamten befreite. So sah sich Ludwig endlich gezwungen, zumal ein Gesuch um eine Erhöhung seines Gehaltes, das noch immer nur 100 Taler betrug, unberücksichtigt geblieben war, den Kurfürsten zu bitten, in Zukunft wenigstens einen Teil des väterlichen Gehaltes ihm auszahlen zu

lassen. Das Gesuch wurde bewilligt, Johann von Beethoven wurde „gänzlich von weiteren Diensten dispensiert", von den 200 Talern, die sein Gehalt gebildet hatten, wurde die eine Hälfte ihm als Pension, die andere zusammen mit den drei Malter Korn „dem sublizierenden Sohn für die Erziehung seiner Geschwister" zugesprochen. Damit war der 19jährige zum Haupt der Familie erklärt und die Last der Sorge für die Brüder auf seine Schultern gelegt.

So sehr man Beethoven gegenüber in der Frage der Besoldung kargte, so bereit war man, ihm immer neue Pflichten aufzubürden. Als der Kurfürst 1788 sich entschloß, ein neues Nationaltheater zu begründen, da mußte Beethoven neben seinem Posten als Hoforganist auch den eines Bratschisten sowohl im Hof- als im Theaterorchester übernehmen. Aber wenn damit auch kein materieller Vorteil für ihn verknüpft war, so ist doch der Nutzen, den er aus dieser neuen Betätigung zog, gar nicht hoch genug zu veranschlagen, denn nicht nur wurde er hier in die Geheimnisse der Orchestertechnik mit einer Gründlichkeit eingeweiht, wie es auf keinem anderen Wege möglich gewesen wäre, sondern er lernte auch die sämtlichen Hauptwerke der Opern- und Orchesterliteratur aufs genaueste kennen. Schon die Tatsache, daß Graf Waldstein zu den vertrautesten Freunden des Kurfürsten gehörte, würde uns eine Bürgschaft für den guten Geschmack sein, der bei den häufigen musikalischen Veranstaltungen im kurfürstl. Palais herrschte. Aber wir wissen ja auch bereits, daß die Vorliebe des Fürsten selbst dem Schaffen Glucks und Mozarts, also dem Besten, was die Zeit hervorzubringen vermochte, gehörte. Und daß auch das Publikum Bonns die Spreu sehr wohl vom Weizen zu scheiden wußte, geht daraus hervor, daß von den im Winter 1789/90 aufgeführten 13 Opern neun nur einmal, zwei (von Paisiello und Umlauf) je zweimal, dagegen Figaros Hochzeit viermal und Don Juan, dessen Uraufführung erst im Oktober 1787 in Prag stattgefunden hatte, dreimal gegeben wurden. Das Orchester schloß eine Anzahl vortrefflicher Künstler ein, deren Bekanntschaft für Beethoven nach den verschiedensten Seiten hin anregend und fördernd war: an der Spitze stand Josef Reicha, der sich als Violoncellist und Komponist bekannt gemacht hatte, aber an Begabung weit hinter seinem Neffen, Anton Reicha, der die Flöte im Orchester spielte, zurückstand. Zwischen diesem und dem gleichaltrigen Beethoven entspann sich ein inniges Freundschaftsverhältnis: „wir waren verbündet wie Orestes und Pylades und immer beisammen", erzählte Reicha später. Ein vielseitig gebildeter Mensch, der die Universität besucht und sich u. a. gründlich mit Kant beschäftigt hatte, dessen Kritik der reinen Vernunft seit zehn Jahren die Geister gewaltig erregte, muß der Umgang mit ihm dem bildungsdurstigen Beethoven besonders willkommen gewesen sein, und wahrscheinlich ist er durch ihn zuerst in die Geisteswelt des großen Philosophen, dem er sich innerlich so

eng verwandt fühlte, eingeführt worden. Unter den Streichern des Orchesters standen obenan die Vettern Andreas und Bernhard Romberg, die, der erstere als Violinist, der letztere als Violoncellist, schon als Kinder von sich reden gemacht hatten. Nur drei Jahre älter als Beethoven gehörten auch sie bald zu seinem näheren Freundeskreis. Durch Bernhard, der sich zu einem der größten Cellisten seiner Zeit entwickelt hatte, wurden Beethoven zum erstenmal die reichen Möglichkeiten dieses bis Mozart hin so stiefmütterlich behandelten Instrumentes eröffnet, und er hat ihm dann auch in seinen Werken ganz andere Aufgaben als seine Vorgänger zuerteilt. Andreas Romberg erlangte übrigens später Weltruhm durch seine Musik zu Schillers „Glocke", die lange Zeit das beliebteste Repertoirestück provinzieller Gesangvereine blieb. Mit ihrer gefälligen, allem Ungewöhnlichen abgewandten Haltung wandelt sie dieselben Wege wie die einst vielgespielten Cellokonzerte usw. Bernhards und macht die Abneigung, die der letztere später gegen die Werke Beethovens bezeugte, begreiflich. Sonst wäre unter den Orchestermitgliedern nur noch Franz Ries hervorzuheben, der nach einigen auch eine Zeitlang Beethovens Lehrer im Violinspiel gewesen sein soll, und der Hornist Nikolaus Simrock, der im Jahre 1790 das bekannte Verlagshaus begründete und danach dauernde geschäftliche Beziehungen mit Beethoven unterhielt.

So floß Beethovens Leben in einer Atmosphäre vielseitiger geistiger und künstlerischer Betätigung dahin, es war eine Zeit des stillen Verarbeitens der auf ihn einstürmenden Eindrücke, eine Zeit des inneren Reifens. Dabei war sie keineswegs nur dem Ernst und der Arbeit geweiht. Zu den Stunden heiterer Unterhaltung im Breuningschen Hause gesellten sich andere im Kreise der Kameraden, in denen jugendlicher Übermut und Überschwang ihr Recht forderten und erhielten. Besonders fröhlich gestaltete sich ein Ausflug nach Mergentheim, der Hauptstadt des deutschen Ordens, dessen Großmeister Maximilian Franz war. Eine Versammlung der Ordensbrüder im Herbst 1791 rief auch den Kurfürsten dorthin und da der Aufenthalt sich auf mehrere Monate erstrecken sollte, so erhielt ein Teil seines Theater- und Orchesterpersonals den Befehl, sich dorthin zu begeben. Die Reise wurde zu Schiff zurückgelegt, langsam fuhr man den Rhein hinauf, in vollen Zügen die heitere Schönheit der Landschaft in sich aufnehmend, die Beethoven so oft schon allein oder mit Freunden durchstreift hatte und deren Zauber ihn immer wieder von neuem gefangen nahm. Daß man die kurzen Tage der Freiheit nach echter lustiger Künstlerart genießen wollte, hatte man schon vor Antritt der Fahrt bewiesen, indem man das angesehene Mitglied des Theaters, Joseph Lux, zum König erwählte, der dann mit gebührender Feierlichkeit die Würden seines Hofstaates an die anderen verteilte, wobei Beethoven das wichtige Amt eines Küchenjungen

zufiel, in das er sich mit Bernhard Romberg teilte. Er muß sich in dieser Eigenschaft wohl die allerhöchste Zufriedenheit seiner Majestät des Königs Lux erworben haben, denn auf der Höhe des Niederwalds, den die ganze Gesellschaft bestiegen hatte, wurde er mit einem höheren Amt betraut. Den grotesken Patentbrief, den er zugleich erhielt, hat er noch jahrelang aufbewahrt. In Aschaffenburg machte Beethoven die Bekanntschaft des Abbé Stärkel, Hofkaplans des Erzbischofs von Mainz, zugleich aber eines der größten Klavierspieler seiner Zeit, der besonders wegen der Leichtigkeit und Anmut seines Spiels gerühmt wurde. Beethoven war davon bezaubert, so hatte er das Instrument noch nie behandeln gehört und als der Abbé ihn aufforderte, nun auch etwas hören zu lassen, weigerte er sich auf das entschiedenste. Da erwähnte der Abbé Beethovens kürzlich erschienene Variationen über ein Thema von Righini und tat so, als glaube er nicht, daß Beethoven das äußerst schwierige Stück bewältigen könne. Die List hatte den gewünschten Erfolg, Beethoven setzte sich ans Klavier und spielte die Variationen nun nicht nur mit vollendeter Meisterschaft, sondern zum Staunen der anwesenden Freunde ganz in der Manier Stärkels „mit der größten Zier und brillanten Leichtigkeit", ja er improvisierte noch einige neue hinzu und entzückte den Abbé so, daß er nicht Worte genug des Lobes finden konnte. Ein solches Urteil aus solchem Munde dürfte Beethoven nicht wenig in den Augen seiner Kollegen gehoben haben. Und Stärkel war nicht der einzige, den Beethoven während dieses Ausflugs zu heller Bewunderung hinriß. In Boßlers „musikalischer Korrespondenz" erschien ein Brief, der den musikkundigen Kaplan Junker zum Verfasser hatte und bei Besprechung der Leistungen des Kurkölnischen Orchesters sich auch mit Beethoven beschäftigte. Uns interessiert er besonders, weil er zugleich auch auf die Persönlichkeit Beethovens ein so helles Licht wirft.

„Noch hörte ich einen der größten Spieler auf dem Klavier, den lieben guten B e t h o f e n. Zwar ließ er sich nicht im öffentlichen Konzert hören, weil vielleicht das Instrument seinen Wünschen nicht entsprach. Indessen, was mir unendlich lieber war, hörte ich ihn fantasieren, ja ich wurde sogar selbst aufgefordert, ihm ein Thema zu Veränderungen aufzugeben. Man kann die Virtuosengröße dieses lieben, leise gestimmten Mannes, wie ich glaube, sicher berechnen nach dem beinah unerschöpflichen Reichtum seiner Ideen, nach der ganzen eigenen Manier des A u s d r u c k s seines Spiels und nach der Fertigkeit, mit welcher er spielt. Ich wüßte also nicht, was ihm zur Größe des Künstlers noch fehlen sollte. Ich habe Voglern auf dem Fortepiano gehört, oft gehört und stundenlang gehört und immer seine außerordentliche Fertigkeit bewundert, Aber Bethofen ist außer der Fertigkeit sprechender, bedeutender, ausdrucksvoller, kurz mehr für das Herz: also ein so guter Adagio- als Allegrospieler. Selbst

die sämtlichen vortrefflichen Spieler der Kapelle sind seine Bewunderer und ganz Ohr, wenn er spielt. Nur er ist der Bescheidene, ohne alle Ansprüche. Indes gestand er doch, daß er auf seinen Reisen, die ihn sein Kurfürst machen ließ (er wird hier wohl die Wiener Reise von 1787 hauptsächlich im Sinne gehabt haben), bei den bekanntesten guten Klavierspielern selten das gefunden habe, was er zu erwarten sich berechtigt geglaubt hätte: Sein Spiel unterscheidet sich auch so sehr von der gewöhnlichen Art, das Klavier zu behandeln, daß es scheint, als habe er sich einen ganz eigenen Weg bahnen wollen, um zu dem Ziel der Vollendung zu kommen, an welchem er jetzt steht."

Auch dieser Brief bezeugt den tiefen Eindruck, welchen Beethovens Improvisationen stets erregten, auch in ihm wird auf jene früher schon angedeutete Mischung von Bescheidenheit und Selbstbewußtsein im Wesen des jungen Künstlers hingewiesen, der selbst „ohne alle Ansprüche ist" und doch sich nicht scheut, zu bekennen, daß er auch bei den bekanntesten guten Klavierspielern selten das gefunden habe, was er erwartete. Wenn wir hören, daß es die Macht des Ausdrucks ist, die seinem eigenen Spiel den besonderen Charakter gab, so können wir erraten, was er bei den anderen vermißte. Sie alle fast spielten und komponierten nicht unter dem Zwang eines unwiderstehlichen seelischen Triebes, sondern wie es die Mode der Zeit und der Wunsch ihrer besonderen Gönner verlangte, deren Beifall zu erringen ihr höchstes Ziel war.

Beethovens starkes Unabhängigkeitsgefühl aber begann sich mehr und mehr gegen den Gedanken, das Gesetz seiner Kunst von außen her zu empfangen, aufzubäumen. Daß er sein Bestes gab, wenn er frei dem augenblicklichen Impulse seines Herzens folgte, wenn seine Musik ganz Ausklang seines Empfindens war, das deutet uns die Richtung an, in der sein Genie sich entwickelte, es erklärt uns zugleich die Eigenart und die ergreifende Wirkung seines Spieles. Wir haben früher von der hohen Bedeutung, die Beethovens Lehrer Neefe dem „Seelischen" in der Musik beimaß, gesprochen. Wie Hiller ihn, so hat er sicherlich wiederum Beethoven in ihren Unterhaltungen darauf hingewiesen. Aber während Neefe über ein äußerliches Erfassen des Gedankens kaum hinaus kam, traf derselbe bei Beethoven auf einen wesensverwandten Zug und indem er den angeborenen Trieb befruchtend beeinflußte, wurde er zu einem kraftvollen Element seines Schaffens. Die Kunst wurde ihm etwas Heiliges, Ernstes, ernst wie das Leben, heilig wie die Reinheit seines Empfindens und wie er sich die letztere gegen alle Einflüsse bewahrte, gab er, ohne es zu wollen, jener den zugleich so bedeutenden und sprechenden Ausdruck, der den Schreiber jenes Briefes so tief ergriffen hatte.

Wie streng Beethoven schon damals alle Fragen, die in irgendeiner Weise

das moralische Empfinden berühren, behandelte, wird drastisch genug durch ein kleines Abenteuer gekennzeichnet, das sich während dieser Reise zutrug. Die Freunde, die Beethovens Zurückhaltung dem anderen Geschlecht gegenüber kannten, reizten eines Tages ein Aufwartemädchen an, ihre weiblichen Künste ihm gegenüber spielen zu lassen. Da dieser unnahbar blieb, wurde sie, von den anderen aufgestachelt, immer herausfordernder, bis endlich Beethoven, als sie durchaus nicht ablassen wollte, ihr eine schallende Ohrfeige verabfolgte. Dabei soll man aber nicht glauben, daß Beethoven für weibliche Reize unempfänglich war — die Zeit der jungen Liebe ging auch an ihm nicht spurlos vorüber. Aber es waren nicht die leichten Eroberungen, wie sie sich gerade jungen Künstlern so häufig bieten, die ihn lockten — es ist charakteristisch dafür, auf wie ganz anderes sein Sinn gerichtet war, daß seine Neigung fast immer jungen Damen aus der besten Gesellschaft gehörte. Es war im Weibe nicht das Weib, was ihn in erster Linie anzog, er suchte in ihr ein Idealwesen, wie es seine Phantasie sich gestaltet hatte, ein Wesen, das sein bestes Empfinden anregen, zu dem er verehrend aufschauen konnte, und das er doch ganz eins mit sich wußte. Vielleicht daß er ihm unbewußt die Züge von Eleonore von Breuning lieh, wenn er auch den Blick zu ihr selbst nicht zu erheben wagte. Ihre Silhouette freilich bewahrte er bis in sein Alter auf und mit ihr ein kleines Gedicht, das sie ihm zu seinem 20. Geburtstage gewidmet hatte, Verse voll der höfischen Grazie der Zeit, etwas steif wie ihre Reifröcke:

Zu Beethovens Geburtstag von seiner Schülerin.

Glück und langes Leben
Wünsch ich heute Dir,
Aber auch daneben
Wünsch ich etwas mir!
Mir in Rücksicht Deiner
Wünsch ich Deine Huld,
Dir in Rücksicht meiner
Nachsicht und Geduld.

1790. Von Ihrer Freundin und Schülerin
Lorchen von Breuning.

Eine ihrer Freundinnen, Jeanette d'Honrath, „eine schöne lebhafte Blondine von gefälliger Bildung und freundlicher Gesinnung", wird als die erste genannt, für die sein Herz höher schlug. Tiefergehend aber scheint seine Neigung für „das schöne und artige" Fräulein von Westerholt, eine Tochter des Kurkölnischen Geheimrats Grafen Westerholt-Gysenberg, gewesen zu sein. Da der Graf ein enthusiastischer Musikliebhaber war, selbst Fagott blies und aus

seinen Bedienten ein kleines Hausorchester gebildet hatte, so ist es mehr als wahrscheinlich, daß Beethoven ein gern gesehener Gast des Hauses war, besonders nachdem die Tochter seine Schülerin geworden war. Er soll die Familie sogar einmal nach Münster, wo der Graf ein Haus besaß, begleitet haben. Ob Beethovens Liebe über das Stadium der heimlichen Anbetung hinausgekommen ist, wissen wir nicht. Erwidert wurde sie jedenfalls nicht, denn Fräulein von Westerholt heiratete schon im April 1792 einen Freiherrn von Elverfeldt.

Zum Glück trat in diesem Jahre ein Ereignis von so einschneidender Wichtigkeit für Beethovens ganzes ferneres Leben ein, daß selbst, wenn er die Enttäuschung tragischer genommen hätte, als wohl der Fall war, er gezwungen worden wäre, den Blick von der Vergangenheit fort in die Zukunft, die sich ihm plötzlich unerwartet verheißungsvoll auftat, zu lenken. Josef Haydn kam auf der Rückkehr von seiner ersten Londoner Reise im Juli des Jahres 1792 durch Bonn. Schon auf der Hinreise im Winter 1790 hatte er, vom Kurfürsten und der Kapelle mit höchsten Ehren begrüßt, in der Stadt gerastet, aber sein Aufenthalt hatte nur wenige Tage gewährt und es scheint sich keine Gelegenheit geboten zu haben, ihn mit Beethoven bekannt zu machen. Auch dieses Mal ließ man es sich nicht nehmen, dem berühmten Meister eine Huldingung darzubieten. Das kurfürstliche Orchester lud ihn zu einem Frühstück in Godesberg ein und hier durfte Beethoven ihm eine seiner Kompositionen, eine Kantate, vorlegen. Haydn äußerte sich wohlwollend darüber und munterte den jungen Künstler zu fortdauerndem Studium auf. Das Wichtigste war, daß er selbst sich bereit erklärte, die ferneren Studien Beethovens zu leiten, vorausgesetzt, daß er es möglich machen könne, nach Wien zu kommen. Am liebsten hätte er ihn wohl gleich mit sich genommen, das aber ging nicht an, da der Kurfürst zur Zeit nicht in Bonn und dessen Zustimmung unbedingt erforderlich war. So reiste er allein ab — aber sein Wort hatte wie ein Blitz das Gewölk, das sich so lange um Beethovens Aussichten und Hoffnungen gelegt hatte, zerrissen — für ihn wie seine Freunde stand es längst fest: sollte sein Genie die hohen Erwartungen, die es erregt, erfüllen, so mußte es unter den Augen eines Meisters in systematischer, angestrengter Arbeit die Grundlage erhalten, die allein seine volle Entfaltung gewährleistete. Jetzt endlich bot sich eine Gelegenheit dazu, wie sie vielleicht nie wiederkehren würde — sie durfte nicht ungenutzt vorübergelassen werden!

Beethovens Leben hatte sich in Bonn über Erwarten freundlich gestaltet, er sah sich von einem Kreise von Freunden umgeben, die in ihm den Menschen ebenso liebten und achteten, wie sie den Künstler bewunderten; im Verkehr mit geistig hochstehenden Frauen und Männern war es ihm gelungen, die

Schranken seiner ursprünglichen Erziehung niederzubrechen und ein offener Sinn für alles Schöne und Bedeutende in Kunst und Wissenschaft zusammen mit einem regen Interesse für die großen Probleme, die die Zeit bewegten, gaben seinem Leben neuen, tieferen Gehalt. Durch seine Stellung im Orchester war ihm die Bekanntschaft mit dem Besten, was die Literatur auf den vielen Gebieten der Tonkunst besaß, vermittelt, durch das eifrige Musikleben in den Bonner Familien mannigfache Anregung zu eigenem Schaffen gegeben worden. Aber je mehr sein Gesichtskreis sich erweiterte, je mächtiger der Schaffensdrang sich in ihm regte, um so ferner sah er sein Ziel sich entrückt, um so enger schienen ihm die Grenzen seines eigenen Wissens, um so weiter die des zu wissen Notwendigen. Schwer drückte ihn die Erkenntnis, wieviel ihm noch zur vollen Beherrschung des technischen Rüstzeuges seiner Kunst fehle. Je mehr er innerlich reifte und sich zur Persönlichkeit entwickelte, je bedeutender und eigenartiger es war, was er zu sagen hatte, um so quälender empfand er es, daß er den Formen, in denen allein es ausgesprochen werden konnte, noch unsicher tastend gegenüberstand, noch nicht so voll in sie ein- und von ihnen durchdrungen war, daß er sie selbstschöpferisch zu handhaben vermöchte. Das sollte nun anders werden — er wußte wohl, es waren harte Zeiten, denen er entgegenging, es galt, die Errungenschaften langer Jahre aufzugeben und eine neue Stellung sich zu erkämpfen, es galt, in einem Alter, wo andere längst das Meisterschaftsdiplom sich erworben, noch einmal in die Lehre zu gehen, noch einmal den Schüler zu spielen. Doch alles das schreckte ihn nicht, der Lohn, der ihm, wenn auch aus weiter, weiter Ferne winkte, war jedes Einsatzes wert. Sein Entschluß war gefaßt und die Freunde taten das Ihrige, ihm zu seiner Verwirklichung zu verhelfen. Graf Waldstein wandte seinen ganzen Einfluß beim Kurfürsten auf und zum ersten Male erklärte dieser sich bereit, dem jungen Künstler, der bisher noch so wenig Beweise wirklich fördernder Gunst von ihm erfahren hatte, beizustehen.

So wurden denn die Vorbereitungen zur Reise getroffen und dann ging es ans Abschiednehmen. Das Stammbuch Beethovens aus dieser Zeit ist uns erhalten und es zeigt uns, mit welchen hochgehenden Hoffnungen man ihn ziehen ließ, mit welcher Zuversicht man seiner Rückkehr (denn nur um einen Studienaufenthalt in Wien handelte es sich ja) entgegen sah. All der holde Überschwang der Jugend spricht aus den Worten des Freiherrn Karl August von Malchus: „Der Himmel, mein Inniggeliebter, knüpfe mit unauflöslichem Band unsere Herzen — und nur der Tod kann es trennen" oder aus denen des Freundes Degenhart: „Freundschaft grub mit Feuerschrift dich mir tief, unauslöschlich in's Herz und wie würd' ich dich kränken, dächt ich anders von deinem gleichfühlenden Herze?"

Ein anderer, der sich „J. H. Crevet, Arzt, ihr Verehrer und Freund“ unterzeichnet, schließt einen poetischen Beitrag mit den Worten:

„Denk der fernen, guten — kömmst Du einst zurücke,
(froh sehn wir entgegen diesem augenblicke)
O, wie wollen wir uns Herz an Herz dann wieder freuen“.

Auch „Ihre wahre Freundin Eleonore von Breuning“ fehlt nicht.

Graf Waldstein aber schrieb, und aus seinen Worten leuchtet deutlich die Erwartung hervor, daß der Oper in Beethoven ein neuer Mozart erstehen würde:

Lieber Beethoven!

Sie reisen itzt nach Wien zur Erfüllung ihrer so lange bestrittenen Wünsche. Mozarts Genius trauert noch und beweinet den Tod seines Zöglinges. Bei dem unerschöpflichen Haydn fand er Zuflucht aber keine Beschäftigung; durch ihn wünscht er noch einmal mit jemanden vereinigt zu werden. Durch ununterbrochenen Fleiß erhalten Sie Mozarts Geist aus Haydns Händen.

Ihr warer Freund Waldstein.

Haydn, Mozart und Beethoven — zum erstenmal erscheinen die drei Namen hier vereinigt, die bestimmt waren, für alle Zeit am musikalischen Firmament als leuchtendes Dreigestirn ungetrennt fort zu leben!

Welches war nun das Werk, das vor Haydns Augen Gnade gefunden hatte? Es war die Kantate auf den Tod Josephs des Zweiten. Am 20. Februar 1790 war der Kaiser gestorben und die Bonner Lesegesellschaft hatte sich an Beethoven mit der Bitte gewandt, für die beabsichtigte Trauerfeier eine Kantate zu komponieren. Beethoven hatte zugesagt, die Arbeit aber, da die Feier schon am 17. März stattfand, nicht fertig stellen können.

Mit einem Chor: „Tot! stöhnt es durch die tiefe Nacht“, setzt das Werk überaus ergreifend ein — edel, tief empfunden in der melodischen Gestaltung, voll Phantasie in der Behandlung des Orchesters, das mit seinen Violin- und Flötenfiguren die Singstimme wie das leise Säuseln des Nachtwindes über Gräbern umspielt. Überraschend ist das feine Gefühl für orchestrale Färbung, das den jungen Künstler den seltsam bleichen verlorenen Klang gewisser Lagen der Flöte, der erst von Späteren in vollem Umfange ausgenützt wurde, mit so sicherem Blick erkennen ließ. Die folgende Baßarie, durch ein Rezitativ energisch eingeleitet, mutet fast wie ein Orchesterstück mit obligatem Gesang an. Der Text, „Ein Ungeheuer, sein Name Fanatismus, stieg aus der Tiefe der Hölle“ und weiter „Da kam Josef mit Gottes Stärke, riß das tobende Ungeheuer hinweg, weg zwischen Erde und Himmel und trat ihm aufs Haupt“,

stellte in seiner sinnlosen Schwülstigkeit dem Komponisten eine kaum lösbare Aufgabe und Beethoven ist über konventionelle Phrasen, die durch wenig wirksame Koloraturen das Toben des Ungeheuers und seine Vernichtung auszumalen versuchen, nicht hinausgekommen. Um so schöner und eindrucksvoller sind dann die beiden darauffolgenden Arien, in deren erste auch der Chor eingreift und die später im Finale des zweiten Aktes des Fidelio Verwendung finden sollte. Sehr selbständig ist in ihr das Orchester benutzt, dessen Zusammengehen mit den Singstimmen oft fast die Form des Zwiegespräches annimmt, überraschend matt wirkt nur ihr Schluß. Eine fast wörtliche Wiederholung des ersten Chores beendet die Kantate höchst stimmungsvoll. Wenn wir an die früher besprochenen Werke Beethovens zurückdenken, denen noch einige in der Zwischenzeit entstandene belanglose Klavierstücke und ein Trio für Klavier, Flöte und Fagott anzureihen sind, so müssen wir über den gewaltigen Fortschritt, den mit ihnen verglichen die Kantate bedeutet, erstaunen. Hier ist der halb dilettantische Charakter der älteren Kompositionen fast ganz verschwunden, die Erfindung freier und selbständiger, die Behandlung der Formen sicherer. Zum ersten Male sehen wir uns etwas anderem als einer bloßen Talentprobe gegenüber, zum erstenmal spüren wir den Atem einer wirklich schöpferischen Kraft. Viel weniger bedeutend ist der Eindruck der gleich nach der ersten entstandenen „Cantate auf die Erhebung Leopolds des Zweiten zur Kaiserwürde". Nur im ersten Chor leuchtet hier und da ein genialer Funke auf, das übrige bewegt sich durchaus in konventionellen Bahnen. Im Schlußchor findet man Ansätze zu kontrapunktischer Arbeit, aber man merkt die ungeübte Hand, die über unfreie Versuche nicht hinauskommt. Noch einige andere kleinere Kompositionen gehören in das Jahr 1790: zwei Baßarien mit Begleitung von kleinem Orchester, „Prüfung des Küssens" und „Mit Mädeln sich vertragen", beide bis auf den etwas lahmen Schluß der ersten sehr frisch in der Erfindung, die zweite in echtestem keckstem Buffostil und so wirksam, daß man sich wundert, ihr nicht öfter auf Konzertprogrammen zu begegnen. Sodann die bei Gelegenheit des Zusammentreffens Beethovens mit dem Abbé Stärkel erwähnten 24 Variationen über Righinis „Venni Amore". Wir kennen bis dahin nur die frühen Variationen Beethovens über einen Marsch von Dreßler und die späteren aus den Sonaten und Quartetten, in denen er über die landläufigsten Figurierungen des Themas kaum einmal hinauskommt. Ein ganz neuer Zug durchweht die Righinivariationen. Ein unendlich schwaches Thema ist hier mit schier unerschöpflicher Phantasie in immer neue Beleuchtung gerückt; das übliche Figurenwerk ist fast gänzlich vermieden, die verschiedensten Seiten der Empfindung von fröhlichem Scherz (Nr. 2, 20) bis zu tiefstem Ernst (Nr. 23) werden berührt, häufig haben klaviertechnische Pro-

bleme der Behandlung die Wege gewiesen und es werden Anforderungen an den Spieler gestellt, die den Mozartschen Klaviersatz als reinstes Kinderspiel erscheinen lassen und uns eine Vorstellung von dem außerordentlichen pianistischen Können des Komponisten selbst geben: Terzengänge (Nr. 9) wechseln mit Oktavenvariationen (Nr. 13 und 19), Sprungproblemen und schwierigen Passagen für die linke Hand — wer dieses Werk bewältigen konnte, mußte in der Tat die damaligen Möglichkeiten der Klaviertechnik ausgeschöpft haben. Wenn das Werk trotzdem heute keine rechte Wirkung mehr zu üben vermag, so liegt das daran, daß Beethoven selbst uns durch seine späteren Schöpfungen gelehrt hat, einen anderen Maßstab gerade an diese Kompositionsgattung zu legen. Zu offensichtlich ist das Ganze mehr dem Wollen als innerer Nötigung entsprungen, ihm selbst mehr eine interessante Übung als Ausdruck des Empfindens gewesen, denn auch wo diese spricht, überzeugt, ergreift sie nicht. An einer einzigen Stelle nur, dem Anfang der 23. Variation, leuchtet etwas wie eine Zukunftsahnung auf, für einen Augenblick umfängt uns die Stimmung der Variationen des großen B-Dur-Trios (op. 97). Immerhin hat Beethoven auch mit diesem Werk einen bedeutenden Schritt vorwärts getan, man merkt auch hier, wie seine Kraft wächst, wie er die Schranken der Tradition zu brechen, Eigenes zu geben sucht und nur daß die Absicht so deutlich erkennbar ist, zeigt, wie er sich zur wirklichen Meisterschaft noch nicht durchgerungen hat.

Über einige andere Variationenwerke aus dem Jahre 1792: für Klavier über ein Thema von Dittersdorf und über ein solches von Waldstein (zu vier Händen), ferner für Klavier und Streicher über ein eigenes, ist Besonderes nicht zu sagen. Sie scheinen ihr Entstehen mehr äußeren Anregungen zu verdanken und zeigen vielfach konventionellere Züge als die älteren Righinivariationen. Von Kammermusikstücken sei zuerst eines Trios für Klavier, Violine und Cello in Es Erwähnung getan, das bemerkenswert ist, weil wohl zum erstenmal Beethoven hier den munteren zweiten Satz als Scherzo bezeichnet. Im ersten, dem schwächsten der drei Sätze findet sich übrigens ein Thema der F-Moll-Sonate op. 2 schon angedeutet. Auffallend ist die Zahl der Kompositionen für Holzblasinstrumente aus der Bonner Zeit, Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, zu denen in einzelnen Fällen noch Hörner treten. Wir dürfen in ihnen ein Zugeständnis sehen, das er der augenscheinlichen Vorliebe der Bonner Dilettanten für diese Instrumente — die übrigens in allen deutschen Landen die gleiche war — machte. Wahrscheinlich sind sie für bestimmte Spieler oder Gelegenheiten komponiert worden. Wir haben früher von dem Quintett von Blasinstrumenten des Ministers Belderbusch, von dem fagottspielenden Grafen Westerhold und den flötespielenden Brüdern Facius gehört; der aus Beethovens Stammbuch uns bekannte Freund Degenhart muß wohl ebenfalls die Flöte

gespielt haben, denn Beethoven hat für ihn ein kleines zierliches Duett für zwei Flöten komponiert und in jenem Bericht des Kaplans Junker über die kurfürstliche Kapelle wird ferner die aus acht Bläsern bestehende Tafelmusik des Kurfürsten besonders rühmend hervorgehoben. Diese Beispiele genügen, um zu zeigen, wie weitverbreitet die Pflege gerade dieser Instrumente war und so ist es zu verstehen, daß Beethoven dem regen Bedürfnis nach Kompositionen für sie entgegenkam. Wie zu erwarten, tragen fast alle das Gepräge des Zweckes, dem sie dienen sollten: fröhlicher Unterhaltung in Dilettantenkreisen. Zu dem schon 1787 entstandenen Trio für Klavier, Flöte und Fagott kamen 1792 das oben angeführte Flötenduett, drei Duos für Klarinette und Fagott, ein Rondino in Es für acht Bläser und ein viersätziges Oktett. Die beiden letzten Werke waren wahrscheinlich für das Bläserensemble des Kurfürsten bestimmt und stehen wesentlich höher als die anderen Stücke, namentlich das Oktett ist mit sichtlicher Liebe gearbeitet, gewählt in der melodischen Erfindung, abgerundet in der Form und von feinster Kenntnis der Fähigkeiten und Wirkungen der Instrumente zeugend. Wir werden auf dieses Werk, das Beethoven vier Jahre später in veränderter Gestalt veröffentlichte, noch zurückkommen. Endlich gehört noch das als op. 3 im Jahre 1792 erschienene Trio für Violine, Bratsche und Violoncell in diese Periode. Aus einer Reihe in Bonn entstandener Lieder (Urians Reise, Feuerfarb, An Minna, Trinklied beim Abschied zu singen — vielleicht bei Gelegenheit seiner Reise nach Wien 1787 komponiert — Elegie auf den Tod eines Pudels, Klage, Punschlied und „Ich, der mit flatterndem Sinn") ragen nur wenige über das damals übliche Durchschnittsmaß empor und es erscheint verwunderlich, daß Beethoven irgendeines von ihnen zur Zeit höchster Meisterschaft noch der Veröffentlichung für wert gehalten hat — möglicherweise ist dieselbe aber (1805) ohne sein Wissen erfolgt. Die Form ist fast durchgehends die des Strophenliedes, d. h. nur die erste Strophe des Gedichtes ist in Musik gesetzt. Bedeutsam hebt sich durch edlere Melodik und charakteristischere Begleitung von den anderen nur „Ich, der mit flatterndem Sinn" ab, das erst in jüngster Zeit im Druck erschienen ist, während die Wahl eines Textes wie „Elegie auf den Tod eines Pudels" mit Bestimmtheit auf ein sehr frühes Entstehen des Liedes schließen läßt: eine ganz ernsthafte Klage um den Verlust eines Hundes ist ebenso ernsthaft, ohne eine Spur von Humor vertont, wodurch die Wirkung in direkten Gegensatz zu der durch den Titel versprochenen tritt. Zum Schluß bleibt noch die „Musik zu einem Ritterballett" zu erwähnen, das im Jahre 1791 zur Aufführung kam. Beethoven hat es für den Grafen Waldstein, der die Handlung entworfen hatte, komponiert, sein Name blieb dabei ungenannt und Waldstein ließ es als sein Werk gelten. Man sieht, jener Graf Walsegg, der un-

gefähr um dieselbe Zeit bei Mozart ein Requiem bestellte, um es als sein Werk seinen Freunden vorzuführen, stand nicht vereinzelt da. Bei der Komposition war Beethoven augenscheinlich darauf bedacht, nicht über das von einem Dilettanten wie Waldstein zu Erwartende hinauszugehen. Besonders die harmonische Anlage ist von geradezu kindlicher Einfachheit, seitenlang bewegt sie sich nur zwischen Tonika und Dominante; auch die Erfindung weist keine charakteristischen Züge auf, man fühlt, er war nicht mit dem Herzen bei der Arbeit, der Gedanke, daß sie unter einer Maske vor das Publikum treten sollte, lähmte seiner Phantasie die Schwingen. Wenn wir der Vollständigkeit wegen noch den Entwurf zu einer Symphonie aus dem Jahre 1785, die Ansätze zu einem Violin- und einem Klavierkonzert erwähnen, so haben wir die Summe des in Bonn Geleisteten gezogen. Bevor wir aber diesen Abschnitt beschließen, wollen wir versuchen, das Gesetz, das der Entwicklung Beethovens zugrunde liegt, aufzufinden und uns ein zusammenfassendes Bild von ihm als Künstler und Mensch, wie es sich zu jener Zeit darstellt, zu schaffen.

Überblicken wir die zunächst in Betracht kommenden zehn Jahre zwischen dem Erscheinen der Dreßlervariationen und dem Fortgang von Bonn, so treten uns drei bestimmt abgegrenzte Zeitabschnitte entgegen: der erste von 1782 bis 85 zeigt den Knaben emsig bei der Arbeit, die drei frühen Sonaten, die drei Quartette, das erste Klavierkonzert, der Entwurf zu einer Symphonie und einige kleinere Stücke und Lieder entstehen. In den Jahren von 1785 bis 89 ruht seine Feder von drei kleinen Klavierstücken und dem Trio für Klavier und Bläser abgesehen, ganz. Dann 1790 tritt er mit den Righinivariationen, den beiden Kantaten und den beiden Baßgesängen hervor. Also eine frisch zugreifende Tätigkeit als Knabe, ein völliges Schweigen während der frühen Jünglingsjahre, der Zeit der eigentlichen Entwicklung zur Reife, dann im 20. Jahre ein machtvoll hervorbrechender Schaffensdrang, der sich zugleich zum erstenmal in Schöpfungen von bestimmt persönlicher Färbung äußert. Werfen wir noch einmal einen prüfenden Blick auf die Kompositionen Beethovens bis zu seinem 20. Lebensjahre, d. h. bis 1789, so gewinnen wir den Eindruck eines freundlichen, aber keineswegs bezwingenden Talentes, ja wenn wir es an dem, was andere im entsprechenden Alter geleistet haben, messen, verblüfft uns die Dürftigkeit seiner Schöpfungen, sowohl was ihre Zahl als was ihren Gehalt betrifft. Wir brauchen hier noch nicht einmal an Mozart, dieses in seiner Frühreife unbegreiflichste aller Genies zu denken; aber erinnern wir uns daran, daß Franz Schubert als 17jähriger das „Gretchen am Spinnrad", als 18jähriger den Erlkönig, Mendelssohn als 16jähriger sein Streichoktett schrieb, ein Werk von vollendeter Reife und Meisterschaft und nur ein Jahr später die Ouvertüre zum Sommernachtstraum. Wir haben es

hier mit Schöpfungen zu tun, die zu den schönsten und bedeutendsten ihrer Meister gehören und die ihren Platz in der Literatur bis zum heutigen Tage behauptet haben — jene Beethovenschen Kompositionen aber wurden von ihm selbst als tastende, bedeutungslose Frühversuche angesehen und von der Welt nicht höher eingeschätzt. Nach dem allen kann man den Gedanken nicht zurückdrängen, daß Beethovens spezifisch musikalische Begabung tatsächlich geringer gewesen ist, als die anderer, ihm in ihrer Totalität nicht annähernd ebenbürtiger Künstler und wenn Richard Wagner einmal sagte, Mendelssohn sei vielleicht das größte spezifische Musikgenie seit Mozart gewesen, so steckt darin eine Bestätigung des Gedankens. Auch die langsame und mühselige Art seines Schaffens spricht dafür. Keiner — wir werden darauf noch ausführlich zurückkommen — hat im kleinsten und größten so mit der Form gerungen wie er. Wenn man seine Skizzenbücher durchblättert und sieht, wie er immer wieder änderte und feilte, ehe ein Gedanke die ihn befriedigende Gestalt angenommen hatte, so fühlt man: er wußte mit greifbarer Deutlichkeit, was er sagen wollte und er ruhte nicht, bis er dafür den erschöpfendsten Ausdruck gefunden hatte, aber nicht in beglückendem Spiel flossen die Gedanken ihm zu — der Strom der musikalischen Erfindung ergoß sich bei ihm nicht leicht wie etwa bei einem Mozart oder Schubert, die von ihm getragen, mühelos und fast ununterbrochen schufen, sondern sein Schaffen war ein hartes Kämpfen — „mir graut vor dem Anfange großer Werke“ hat er in den Jahren vollster Manneskraft einmal gesagt.

Was ist es nun aber, was seine Schöpfungen mit so unwiderstehlicher Gewalt zu uns sprechen läßt, einer Gewalt, wie sie denen keines anderen Meisters innewohnt? Goethe hat einmal erklärt, in der Kunst und Poesie sei die Persönlichkeit alles und er hat sein Erstaunen darüber ausgedrückt, „daß es schwache Personalien gebe, die das nicht zugestehen und eine große Persönlichkeit bei einem Werke der Poesie oder Kunst nur als eine Art von geringer Zugabe wollen betrachtet wissen“. Dieses Wort trifft, wenn irgendwo, bei Beethoven zu: daß sein Schaffen ganz und gar Ausdruck der Persönlichkeit, einer bedeutenden, an Rätseln überreichen Persönlichkeit ist und von uns so empfunden wird, darin steckt das Geheimnis des bestrickenden, ewig gleichen Reizes, den es auf uns ausübt. Wie jedes Goethesche Gedicht, so sind die meisten Beethovenschen Werke Bekenntnisse, unter dem Zwang eines inneren Erlebnisses, ob es nun ein heiteres oder ernstes sei, entstanden. Deswegen mußte das Schwergewicht seines Schaffens in der Instrumentalmusik liegen, denn hier konnte, mußte er, ungelenkt und ungehemmt vom Worte des Dichters ganz aus eigenstem schöpfen, hier erst kam seine Persönlichkeit frei zu ihrem Rechte.

Von diesem Gesichtspunkt aus wird auch sein Entwicklungsgang vollkom-

men verständlich. In seinen ersten Kompositionen waltet ein kindlich spielfreudiger Sinn, nur ganz gelegentlich einmal drängt ein persönliches Empfinden sich hervor wie in dem ersten Satz jener frühen F-Moll-Sonate, wo etwas von dem eigenwilligen Trotze, der ihm sein Leben lang anhaftete, aufblitzt, das meiste andere ist Gemeingut, mehr die Züge der musikalischen Zeitmode als die eigenen Charakters tragend. Dann kommt eine Übergangsperiode. Der Knabe reift zum Jüngling, das naive Tonspiel der verantwortungslosen Kinderjahre lockt ihn nicht mehr und zugleich ist in ihm alles noch zu sehr im Werden, als daß der Drang oder die Sammlung zu künstlerischer Entäußerung vorhanden sein könnte. „Man muß etwas sein, um etwas zu machen", hat Goethe gesagt und weil Beethoven noch nichts war, konnte er in diesen Jahren noch nichts machen, oder aber, was er machen konnte, entsprach den Ansprüchen, die er an sich stellte, nicht mehr und was es ihn zu machen drängte, war noch so embryonisch unbestimmt wie sein eigenes Wesen. Wie ihn dann aber seit 1787 von allen Seiten die Eindrücke und Einwirkungen umdrängten, die, seinen Charakter- und Geistesanlagen entgegenkommend, ihn seiner menschlichen und künstlerischen Bestimmung immer näher brachten, das haben wir bereits gehört. Die Nachrichten über Beethovens Leben in jener Zeit fließen nicht reich genug, als daß wir uns aus seinen eigenen Handlungen und Worten ein fest umrissenes Bild seiner Persönlichkeit entwerfen könnten. Wir sind in der Hauptsache dafür auf die Berichte seiner Zeitgenossen angewiesen, die mehr Eindrücke schildern, als Tatsachen geben. Aber wenn wir die Zeugnisse zweier so zuverlässiger Männer wie Wegeler und Breuning vernehmen, die übereinstimmend seine „edel vornehme Gesinnung, seine unerschütterlichen Grundsätze des Guten" hervorheben, wenn jener Kaplan Junker von dem „lieben, leisegestimmten Manne spricht, der von allen bewundert, der Bescheidene ohne alle Ansprüche bleibt", wenn wir demgegenüber an seinen Stolz denken, der ihn auch in höchster Bedrängnis kein Almosen annehmen, an das Unabhängigkeitsgefühl, das ihn auch in dem Adligen nur den Menschen, in dem adligen Freunde nur den Freund sehen ließ, wenn wir uns schließlich der Gewissenhaftigkeit erinnern, mit der er von Kindheit auf seinen Pflichten nachkam, des ausdauernden Ernstes, mit dem er seinen Studien oblag, des Wissensdurstes, mit dem er jede Gelegenheit, sich geistig zu bereichern, aufgriff, so ist der Schluß unabweisbar, daß er sich in den Jahren des Überganges zu einer in jeder Beziehung hochstehenden und zugleich durchaus eigengearteten Persönlichkeit entwickelt hatte, einer Persönlichkeit, die auch jenes sichersten Zeichens ungewöhnlicher Bedeutung nicht ermangelte: des Verlangens und der Kraft zu weiterem Wachstum. Nun war er etwas und nun konnte, nun mußte er auch etwas machen! Und jetzt hat sein Schaffen plötzlich den früheren inhalts-

losen, spielerigen Charakter verloren, eine selbstbewußte Kraft spricht daraus, die sich im Ernst und im Scherz selbständig äußert, ganz gleich, ob ihn die Aufgabe einfach als künstlerisches Problem reizt oder er ihr mit seelischer Anteilnahme naht. Im ersten Falle — hier kommen die Righinivariationen besonders in Betracht — merkt man, wie er die ausgetretenen Wege der Tradition zu verlassen strebt, wie er neue Pfade zu neuen Zielen sucht, im anderen packt er uns durch die Wahrheit des Ausdrucks, der über die Aufrichtigkeit der Empfindung einen Zweifel gar nicht aufkommen läßt. Nichts kann uns die Quellen von Beethovens Künstlergröße und das Besondere ihrer Art heller beleuchten als ein Vergleich zwischen den beiden Kantaten des Jahres 1790. In der ersten, auf den Tod Josef des Zweiten und besonders in der eigentlichen Totenklage ist es ein Gefühl aufrichtiger Trauer, das zu uns spricht. Beethoven wußte, was der Tod des Kaisers für den Kurfürsten, der unter allen seinen Geschwistern seinem Herzen am nächsten gestanden hatte, bedeutete. Tief empfand er die Liebe mit, die er sich durch seine Leutseligkeit, seine Toleranz, seine Sympathien für Kunst und Wissenschaft erworben hatte; jene Inschrift, die seinem Standbilde in Wien eingegraben wurde „Josepho, secundo, qui saluti publicae vixit non diu, sed totus“ (Joseph der Zweite, der dem öffentlichen Wohle nicht lange aber ganz lebte) zeigt treffend, was seine Lande durch seinen frühen Tod verloren hatten. So weint der Schmerz des ganzen Volkes in diesen ergreifenden Tönen, in denen ein einzelner ihm persönlichsten Ausdruck gibt. In der zweiten Kantate aber handelt es sich um einen Akt unterwürfigster Schmeichelei. Was war Leopold II. Beethoven? Ein Fremder, für den er nichts empfinden konnte und den er doch in Worten wie „Stürzet nieder Millionen an dem rauchenden Altar, Blicket auf zum Herrn der Thronen, der Euch dieses Heil gebar!“ begrüßen sollte. Kühl stand er der ganzen Arbeit gegenüber, das Herz sprach dabei nicht mit und nur eine Stelle regte ihn als künstlerisches Problem höher an, der Anfangschor: noch einmal ertönt hier die Klage um den Entschlafenen — dann: „erbarmend sah Jehovah herab, da glänzt eine Wolke heran, sie teilt sich, ha, was seh ich, er ist's, Leopold!“ Hier galt es, in allmählicher Steigerung tiefe Trauer in jubelnde Freude aufzulösen — das reizte den jungen Künstler und in der Tat ist der Übergang aus dem weichen Halbdunkel des As-Dur-Eingangs zu dem strahlenden Glanz des C-Dur meisterhaft. Wenn nun aber der neue Herrscher in höfisch schwülstigen Worten: „Fließe Wonnezähre fließe“ begrüßt werden soll, dann schweigt all der innere Antrieb und dann kann auch die musikalische Phantasie sich nicht zu höherem Fluge aufraffen. Die Musik bekommt einen unpersönlichen Charakter und nichts in ihr trägt das Gepräge Beethovenschen Geistes wie jene erste Kantate, von der Johannes Brahms mit Recht sagte, man könnte, wenn auch kein Name

auf dem Titelblatt stände, auf keinen anderen raten. Daß der Wunsch, sein Bestes zu geben, in beiden Fällen gleich groß war, daran können wir nicht zweifeln, daß aber Beethoven das nur konnte, wenn persönlichste Anteilnahme seine Feder führte, ist ebenso charakteristisch für ihn wie die Tatsache, daß, wo diese Anteilnahme fehlte, auch seine spezifisch musikalische Begabung versagte.

So gibt uns denn in der Tat das Wort Persönlichkeit den Schlüssel zu dem Rätsel des Beethovenschen Genius. Er ruht wie in einem Halbschlaf, solange das Übergangsstadium vom Knaben zum Jüngling und Mann nicht überwunden ist, er leuchtet zum erstenmal auf, als seine Persönlichkeit sich zum erstenmal äußert und während sie sich dann in stillem stetigen Fortschreiten entwickelt, wächst er mit ihr und an ihr, bis sie geklärt und gefestigt sich in ihrer Sonderart zu fühlen anfängt und er nun plötzlich aus ihr die Kraft saugt, sich aus der Enge eines physiognomielosen Durchschnittskönnens zu der Höhe seiner Sonderart zu erheben. In wundersamer Wechselwirkung sehen wir sie von da an walten: was das Leben des Menschen Beethoven durch die Größe seines Künstlertums an äußeren Werten gewinnt, das gewinnt der Künstler Beethoven durch die Größe seines Menschtums an innerem Werte, aus der verehrenden Liebe, die sein Charakter uns abzwingt, wird uns die erschütternde Wirkung seiner Musik erklärlich, die Bewunderung, die wir seiner Musik zollen, wird zur Huldigung für seinen Charakter. Wie heißt es doch im Westöstlichen Diwan?

„Höchstes Glück der Erdenkinder
Sei nur die Persönlichkeit."

Sie wurde es für Beethoven, denn sie trug ihn — und das nachzuweisen, wird eine Hauptaufgabe der folgenden Kapitel sein — zu den höchsten Gipfeln der Künstlerschaft empor.

Der Schüler Beethoven

In der ersten Woche des November 1792 traf Beethoven, ein kleiner, schmächtiger, unscheinbarer Mensch mit pockennarbigem, mohrenartig dunklem Gesicht, einer breiten platten Nase, gegen die sich um so auffallender die mächtige, beinahe wie eine Kugel gewölbte Stirn abhob und dunklen Haaren in Wien ein. In einem Dachstübchen in der Alservorstadt fand er ein seiner bescheidenen Lage entsprechendes Quartier, das er jedoch bald mit einem anderen im Erdgeschoß desselben Hauses vertauschte. Er hatte darauf gerechnet, daß der Kurfürst ihm in Wien die versprochene Jahresunterstützung von 100 Gulden voll auszahlen lassen würde. Statt dessen erhielt er nur 25 und diese zusammen mit dem wenigen, was er an eigenen Ersparnissen mit sich gebracht hatte, sollten nun nicht nur zur Bestreitung seines Unterhaltes für die nächste Zeit, sondern auch zur Beschaffung alles dessen, was er für das gesellschaftliche Leben benötigte, ausreichen. Und es fehlte ihm so gut wie alles. In dem Notizbuch, das ihm als Tage- und Rechnungsbuch diente und in dem er mit peinlicher Genauigkeit seine Ausgaben verzeichnete, heißt es einmal im Dezember des Jahres 1792: „Alle Notwendigkeiten z. B. Kleidung und Leinwand, alles ist auf. Ich muß mich völlig neu equippiren". Was das in einer Zeit bedeutete, wo die Tracht eines Mannes der besseren Gesellschaft ungleich komplizierter und kostbarer war als es heute der Fall ist, geht aus einer einzigen Eintragung wie der folgenden hervor: „Schwarze, seidene Strümpfe einen Dukaten, ein paar Winter seidene Strümpfe 1 Gldn. 40 Kreuzer, Stiefel 6 Gldn, Schuh 1 Gldn 30 Kreuzer". Aber Beethoven war zu klug und zugleich zu stolz, um nicht einzusehen, wie wichtig es für einen unbekannten jungen Künstler, der sich eine Stellung in der Gesellschaft erringen wolle, sei, sich nicht durch sein Äußeres zu einem Gegenstand des Mitleids zu machen. Wie er sich als nichts Geringeres als irgendeiner der jungen Aristokraten fühlte, so wollte er auch als nichts Geringeres erscheinen, und er mag sich zuerst manche Entbehrung auferlegt haben, um sich so, wie er uns aus jener ersten Wiener Zeit geschildert wird, tragen zu können: mit seidenen Kniestrümpfen, langen Schnallenschuhen, Perücke, dem Degen an der Seite, mit doppeltem Augenglas an langer Schnur um den Hals und einem Siegelring am Finger. Wenn wir in dem Notizbuch weiterlesen: „Andreas Lindner, Tanzmeister, wohnt im Stoß am Himmel Nr. 415", so deutet auch das darauf hin, daß Beethoven sich nach allen Richtungen hin für das Leben in der großen Wiener Gesellschaft, die dem Tanzen sehr zugetan war, vorbereiten wollte. Erfolgreich ist übrigens der Tanzunterricht, wenn er ihn wirklich genossen hat, nicht gewesen, denn Beethoven hat nie gelernt — im Takt zu tanzen! Das

Fleisch war schwächer als der Geist, dem doch Takt und Rhythmus wie wenigen Menschen angeboren war.

Nur einige Wochen war Beethoven in Wien, als ihn die Nachricht erreichte, daß sein Vater am 18. Dezember plötzlich gestorben sei. Zu vieles hatte trennend zwischen Vater und Sohn gestanden, als daß das Ereignis einen tiefen Eindruck, ähnlich etwa dem beim Tode der Mutter, auf ihn hätte machen können. Aber es bedeutete neue Verantwortung, neue Sorgen für ihn. Denn seit des Vaters Pensionierung waren ja 100 Taler von dessen Gehalt ihm zur Erhaltung der jüngeren Brüder zugesprochen worden und der Gedanke, daß diese Vergünstigung jetzt aufhören könnte, mochte ihn mit banger Angst erfüllen. Auf seine untertänigste Eingabe wurde ihm jedoch der Bescheid, daß ihm sowohl sein eigenes Organistengehalt von 100 Talern als die eben erwähnten anderen 100 Taler weiter ausgezahlt werden sollten. Das geschah bis zum März 1794. Dann trat das Ereignis ein, das das Erzbistum seines geliebten Herrschers und Beethoven aller weiteren Hilfe von ihm berauben sollte. Schon einmal, Ende Oktober 1792, also zur selben Zeit, als Beethoven Bonn Lebewohl sagte, hatte Maximilian Franz vor der anrückenden französischen Armee Bonn verlassen müssen. Jubelnd begrüßt, war er bald zurückgekehrt. Nun mußte er zum zweitenmal flüchten, das Erzstift wurde säkularisiert und Maximilian Franz sollte Bonn nie wiedersehen. Beethoven und die beiden Brüder, von denen Karl jetzt 20, Johann 18 Jahre alt war, waren seitdem auf sich selbst gestellt. Beethoven aber dachte nicht daran, die Verantwortung, die er, der älteste, für die jüngeren fühlte, von sich abzuwälzen, seine Lage hatte sich inzwischen über alles Erwarten günstig gestaltet und schon war der Zeitpunkt nahe, wo er sich berechtigt und verpflichtet glaubte, tatkräftig in ihre Geschicke einzugreifen.

Doch wir müssen unsere Schritte zurücklenken, „der Schüler Beethoven" nimmt vorerst unsere Aufmerksamkeit in Anspruch. In dem mehrfach erwähnten Notizbuch heißt es unter dem 12. Dezember 1792 „Haidn 8 Groschen". Das zeigt, daß sehr bald nach seiner Ankunft in Wien der Unterricht begonnen hatte und daß das Honorar, das der berühmteste lebende Meister von dem Schüler erhielt — o gute alte Zeit — acht Groschen betrug. Aber Beethoven ließ es dabei nicht bewenden. Dem alten Meister zuliebe, mußte man auch einmal etwas draufgehen lassen: „22 Kreuzer für Haidn und mich, Schokolade", lesen wir im Notizbuch und wieder „Kaffee 6 Kreuzer für Haidn und mich". Augenscheinlich war Beethoven bemüht, seinem Verhältnis zu Haydn einen so freundschaftlichen Charakter wie möglich zu geben, aber ein wärmeres Empfinden füreinander wollte sich bei beiden nicht einstellen. Haydn war 60 Jahre alt, ruhmbedeckt war er aus England heimgekehrt, dorthin hatte er

sich verpflichtet, demnächst wieder zu kommen und eine Reihe neuer Werke mitzubringen, dorthin, wo seiner ja in Gestalt der Mrs. Schröter auch die Liebe harrte, eilten seine Gedanken, wenn sie nicht bei seinen Arbeiten waren. Für den Schüler Beethoven hatte er nur ein laues Interesse übrig; dessen stürmisch vorwärtsdrängende Jugend war seiner behaglichen Bedächtigkeit unbequem. Von den über 250 Aufgaben, die Beethoven für ihn ausführte, zeigen nur 42 Spuren von des Lehrers bessernder Hand, obwohl auch die übrigen vielfach der Korrekturen bedurft hätten. In Beethoven gärte und brauste es; wenn er am Klavier in freier Phantasie sich dem Strom der Empfindung überließ und Melodien und Harmonien von ungeahnter Fülle und Schönheit unter seinen Fingern erblühten, dann regte sich heiß die Sehnsucht in ihm, die flüchtig kommenden und gehenden Gedanken festzubannen und zu Kunstwerken auszugestalten. Welche zielbewußte Selbstüberwindung bedeutete es, wenn er Monat nach Monat über strengen kontrapunktischen Übungen saß? Aber er wollte zum Abschluß kommen, wollte endlich die Gewißheit fühlen, daß er das ganze musikalische Rüstzeug besitze und beherrsche und er sah, Haydn war zu sehr mit sich selbst beschäftigt, um ihm die Zeit und Aufmerksamkeit, die er verlangte, widmen zu können. Wie konnte all sein Mühen zu ersprießlichem Ende führen, wenn der größte Teil seiner Arbeiten unverbessert blieb? Können wir uns wundern, wenn er sich später weigerte, sich dem Wunsche Haydns gemäß auf seinen ersten Werken als seinen Schüler zu bezeichnen und das damit begründete, „daß er zwar einigen Unterricht bei Haydn genommen, aber nie etwas von ihm gelernt habe"? So begann er nach einem anderen Lehrer Ausschau zu halten und er sollte ihn in Johann Schenk, dem Komponisten des einst vielgegebenen „Dorfbarbier" finden. Dieses Werk war damals zwar noch nicht erschienen, aber Schenk hatte sich bereits durch Kompositionen der verschiedensten Gattungen von der Messe bis zur Operette einen geachteten Namen erworben. Beethoven hatte seine Bekanntschaft dem Abbé Gelinek zu verdanken, einem der berühmtesten Klavierspieler und Modekomponisten Wiens, der sich noch des Interesses Mozarts besonders auf Grund seiner Improvisationen zu erfreuen gehabt hatte. Gerade das macht die Geschichte seines ersten Zusammentreffens mit Beethoven, wie sie von Karl Czerny berichtet ist, doppelt interessant. Gelinek erzählte eines Tages dem Vater Czernys er sei eben auf dem Wege, sich mit einem jungen Klavierspieler, der erst angekommen sei, zu messen, den wolle er verarbeiten! Nach einiger Zeit begegnet ihm Czerny wieder und frägt ihn, wie die Begegnung abgelaufen sei. „Ach," erwidert Gelinek, „das ist kein Mensch, das ist ein Teufel; er spielt mich und uns alle tot, und wie er phantasiert!" Es war dieses Phantasieren Beethovens, das auch auf Schenk einen so gewaltigen Eindruck machte, daß er

noch als Greis in Ausdrücken schwärmerischer Begeisterung davon sprach. Er berichtet in seiner Selbstbiographie (1830), wie er Beethoven zum erstenmal bei Gelinek hörte: „Nach einigen Anklängen und gleichsam hingeworfenen Figuren, die er unbedeutsam so dahingleiten ließ, entschleierte der selbstschaffende Genius so nach und nach sein tiefempfundenes Seelengemälde. Von den Schönheiten der mannigfaltigen Motive, die er klar und mit überreicher Anmut so lieblich zu verweben wußte, war mein Ohr zur beständigen Aufmerksamkeit gereizt, und mit Lust überließ sich mein Herz den empfangenen Eindrücken, während er sich ganz seiner Einbildungskraft hingegeben, verließ er allmählich den Zauber seiner Klänge und mit dem Feuer der Jugend trat er kühn (um heftige Leidenschaften auszudrücken) in weit entfernte Tonleitern. In diesen erschütternden Aufregungen wurde mein Empfindungsvermögen sehr getroffen ... Nachdem der Künstler seine Virtuosität so meisterhaft beurkundet, verändert er die süßen Klänge in traurig wehmütige, sodann in zärtlich rührende Affekte, dieselben wieder in freudige bis zur scherzenden Tändeley. Jeder dieser Figuren gab er einen bestimmten Charakter und sie trugen das Gepräge leidenschaftlicher Empfindung, in denen er das Eigene selbstempfundene rein aussprach ... Mehr als eine halbe Stunde war verstrichen, als der Beherrscher seiner Töne die Klaviatur verließ. Diese unvergeßliche Fantasie ... lebt noch frisch in meiner Seele."

Am nächsten Tage besuchte Schenk Beethoven und entdeckte bei Durchsicht seiner kontrapunktischen Übungen bei jeder Tonart (so kurzen Inhalts sie auch war) etwelche Fehler. So mußte auch er zugeben, daß Beethovens Klagen über das mangelnde Interesse Haydns voll berechtigt waren und er erklärte sich bereit, selbst den Unterricht und zwar ohne Vergütung zu übernehmen. Die einzige Bedingung, die er stellte, war die, daß Haydn gegenüber unbedingtes Schweigen bewahrt werden und Beethoven deshalb nach wie vor ihm seine Arbeiten unterbreiten sollte. Den Wunsch, der darin zum Ausdruck kam, dem alten Meister eine Kränkung zu ersparen, teilte auch Beethoven in solchem Grade, daß er die von Schenk durchgesehenen Aufgaben stets noch einmal abschrieb, bevor er sie zu Haydn nahm. Wie dieser, so legte auch Schenk seinen Unterweisungen den berühmten Gradus ad parnassum von Josef Fux zugrunde — das ist das einzige, was wir über Beethovens Studien bei ihm wissen. Schon nach wenigen Monaten erreichten sie ein Ende. Haydn trat im Januar 1794 seine Reise nach England an und übergab den Schüler dem damals anerkanntesten Theoretiker Wiens, dem Hoforganisten und Kapellmeister an St. Stephan, Joh. Georg Albrechtsberger. Aber nutzbringend müssen die Beziehungen zu Schenk gewesen sein — 30 Jahre später war es, als er auf einem Spaziergang mit dem jungen Schindler, von dem wir später hören werden, Schenk, den

er seit längerer Zeit nicht gesehen hatte, begegnete. Beethoven war sichtlich erfreut über das Zusammentreffen, zog Schenk in ein Wirtshaus und lebte nun noch einmal die alten Zeiten mit ihm durch. Bei der Trennung überhäufte er den bescheidenen alten Mann „mit lautestem Dank für seine ihm in seinen Lehrjahren bewiesene Teilnahme", und Schenk selbst schließt seine Erinnerungen an Beethoven in seiner Selbstbiographie mit den Worten: „Für mein Bemühen (wenn doch das Bemühen heißen sollte) erwarb ich mir von meinem guten Louis ein köstliches Geschenk, nämlich: das feste Band der Freundschaft, das bis an seinen Tod noch unverwelkt geblieben". Albrechtsberger nahm seine eigene „Anweisung zur Komposition" als Leitfaden für den Unterricht, der dreimal wöchentlich stattgefunden zu haben scheint. Jedenfalls befindet sich in dem Notizbuch eine Eintragung „Albrechtsberger dreimal die W., Schuppanzigh dreimal die W." Man hat übrigens aus dem letzteren Vermerk schließen wollen, — Schuppanzigh war ein ausgezeichneter Geiger, von dem wir noch hören werden — daß Beethoven auch das Violinspiel wieder aufgenommen habe. Dagegen spricht aber die Tatsache, daß Schuppanzigh 1794 kaum 18 Jahre alt war und außerdem ist nicht anzunehmen, daß, wenn Beethoven sich so ernsthaft, wie es die drei Lektionen wöchentlich anzudeuten scheinen, mit der Geige beschäftigt hätte, er wenige Jahre später, „als sein Freund Amanda darauf zu hören wünschte", ein so schreckliches Spiel entwickelt hätte, daß Amenda ausrufen mußte „Erbarme dich, hör auf!". Jedenfalls kann es sich nur um eine flüchtige Laune gehandelt haben, die so rasch verflog, wie sie ihm gekommen war. Und ähnlich wird es sich wohl mit dem Violinunterricht verhalten haben, den er später bei Krumpholtz genommen haben soll. Um so gründlicher aber widmete er sich den kontrapunktischen Studien. Noch einmal wurde der einfache Kontrapunkt durchgearbeitet, dann ging es an den doppelten, Nachahmung, zwei-, drei- und vierstimmige Fuge, Choralfuge, Doppelfuge, dreifacher Kontrapunkt und Kanon. Sowohl aus der Zahl wie der gewissenhaften Sorgfalt der Arbeiten können wir erkennen, wieviel Beethoven daran lag, den ganzen Stoff vollkommen in seine Gewalt zu bekommen; und doch soll Albrechtsberger später geäußert haben: „Beethoven habe nichts gelernt und werde nie etwas Ordentliches machen". Augenscheinlich hat er dabei Beethovens Arbeiten im fugierten Stil im Auge gehabt, die in der Tat die Vermutung nahelegen, daß hier sich ein Gegensatz zwischen Lehrer und Schüler aufgetan habe. Albrechtsberger verlangte mit pedantischer Strenge die sklavische Befolgung der Regeln, für ihn lag darin der einzige Maßstab für die Beurteilung der Arbeiten — daß damit nur „die Kunst musikal. Gerippe zu erschaffen aufs höchste getrieben" werde, wie Beethoven einmal 30 Jahre später die Methode Albrechtsbergers charakterisierte, kümmerte ihn wenig.

Für Beethoven aber war die Regel im letzten Grunde nur von Bedeutung, wenn sie, wie sein alter Lehrer Neefe es verlangt hatte, „aus der Natur der menschlichen Seele und dem natürlichen Gange unserer Empfindungen abgezogen sei" oder, wie wir es früher ausgedrückt haben, „das natürliche Resultat des Ringens nach dem erschöpfenden künstlerischen Ausdruck seelischer Vorgänge war". So peinlich genau er bei den kontrapunktischen Vorstudien sich die Beobachtung der in jahrhundertelanger Entwicklung entstandenen Gesetze hatte angelegen sein lassen, hier in diesen größeren abgeschlossenen Arbeiten verlangten Empfindung und Phantasie auch ihr Recht. Als unbewußter unwiderstehlicher Trieb machte sich hier geltend, was viele Jahre später als wohlerwogene Erkenntnis von ihm in dem Satz zusammengefaßt wurde: eine Fuge zu machen, sei keine Kunst, aber heutzutage müsse in die alt hergebrachte Form ein anderes, ein wirklich poetisches Element kommen. Solange die Phantasie ausgeschaltet war, mochte er sich ohne Murren der Regel unterwerfen, wenn sie aber schöpferisch sich regte, wenn eine Empfindung nach Ausdruck verlangte und eine Regel sich selbstherrlich ihr in den Weg stellte, dann konnte es keinen Zweifel bei ihm darüber geben, wer von beiden weichen müsse, dann wäre es ihm als eine Versündigung an dem Genius der Kunst erschienen, wenn er den Strom der natürlichen Erfindung aus seinem Bett gelenkt hätte um einer Regel willen. Wie tief er aber von dem Bewußtsein durchdrungen war, daß nur vollste Erkenntnis ihres Wesens die Beiseitesetzung der Regel rechtfertigen könne, daß nur der Meister die Form zerbrechen dürfe „mit weiser Hand zur rechten Zeit", dafür legen seine Skizzenbücher hundertfach Zeugnis ab. Hier zwischen Entwürfen zu himmelanstürmenden Kunstwerken finden wir immer wieder Beweise rastlosen Fleißes, mit dem er reintechnischer Probleme Herr zu werden suchte. Da schreibt er ausgedehnte Stellen aus den Werken anderer ab, weil irgend etwas in der Art der Ausführung sein Interesse erregte. So tauchen zwischen den Skizzen der Jahre 1809 und 10, also zur Zeit, als er den Gipfel höchster Meisterschaft längst erklommen hatte, zwei Kanons von Friedemann Bach aus Kirnbergers Kunst des reinen Satzes, zwei ausgedehnte Stellen (21 und 26 Takte) aus J. S. Bachs chromatischer Phantasie und Fuge, andere Beispiele aus desselben Meisters E-Moll-Fuge, aus Albrechtsbergers Anweisung zur Komposition u. a. m. auf. Und mit gleicher Unermüdlichkeit arbeitete er auf anderen Gebieten an sich weiter. Er hatte auch den Hofkapellmeister Salieri um Unterweisung gebeten — hier handelte es sich um Studien im Vokalsatz besonders bei Benutzung der italienischen Sprache. Ohne regelmäßige Lektionen zu nehmen, durfte er Salieri seine einschlägigen Arbeiten zur Korrektur vorlegen, der sie auf die Sangbarkeit der Melodie, die Betonung der Worte und dergleichen

mehr prüfte. Noch bis 1809 — dem Todesjahr Salieris, stellte sich Beethoven gelegentlich bei ihm ein, und ließ, wenn er ihn nicht antraf, einen Zettel zurück, „der Schüler Beethoven war da"!. Der Schüler Beethoven — und damals hatte er der Welt bereits den Fidelio und die sechs ersten Symphonien geschenkt! Wie gründlich er auch diese Studien jetzt und später betrieb, geht deutlich aus den Skizzenbüchern und Studienheften hervor. Da findet man an einer Stelle 16 verschiedene Vertonungen des einen Wortes „Adelaide", vielleicht, da das Wort viersilbig, also der italienischen Aussprache gemäß deklamiert ist, auf Anregung Salieris als Übung in der musikalischen Deklamation entstanden; da finden sich Abschriften einer ganzen Anzahl italienischer Vokalsätze, darunter solche ganz unbekannter Komponisten, da findet sich aus dem Jahre 1818 ein Stück des Terzetts aus dem zweiten Akt des Don Juan, ja selbst noch zurzeit vor und während der Komposition der Missa Solemnis hat er sich Musterbeispiele aus Händel und Mozart abgeschrieben. Wahrlich, wenn je ein Künstler „strebend sich bemüht hat", so war es Beethoven. Und wenn Ferdinand Ries, der seine sämtlichen Lehrer persönlich gekannt hat, sagt, sie hätten übereinstimmend erklärt, Beethoven sei immer so eigensinnig und selbstwollend gewesen, daß er manches durch eigene harte Erfahrung habe lernen müssen, was er früher nie als Gegenstand eines Unterrichts habe annehmen wollen, so ist daraus kaum ein Tadel für Beethoven abzuleiten. Wie eifrig er bemüht war, sich die Regeln anzueignen, wissen wir, aber er hatte sich, als er 22jährig zu diesen Lehrern kam, bereits zu einer zu selbständigen Persönlichkeit entwickelt, als daß er die Regeln mit blinder Unterwürfigkeit hätte annehmen können. Er trat ihnen kritisch prüfend gegenüber; während jene den Komponisten aus dem Gesichtswinkel der Regel beurteilten, beurteilte er umgekehrt die Regel aus dem Gesichtswinkel des Komponisten und wie wir bereits gesehen haben, sie blieb ihm immer nur ein Mittel, das er ohne Besinnen beiseite schob, wenn der Zweck, den er im Auge hatte, dadurch nicht gefördert wurde. Weit entfernt, somit Beethoven einen Vorwurf aus der Art, wie er seine Studien verfolgte, zu machen, will es uns als ein Akt bewundernswürdigster Selbstüberwindung erscheinen, daß er sich überhaupt noch der Unterweisung durch andere unterwarf, denn während er sich ihnen gegenüber als den Schüler gab, hatte er fertig im Pult bereits drei Werke liegen, an denen gemessen alles, was Haydn und Mozart auf demselben Gebiete geschaffen, in den Schatten sinkt: im Frühjahr 1795 erschien sein op. 1, drei Trios für Klavier, Violine und Violoncello. Mit ihnen tritt er in die Reihe der ersten Meister aller Zeiten ein!

Aufstieg

Als ein armer unbekannter Musikant, der seine Studien erst beenden will und sich mit einem Unterkommen in einem ärmlichen Stübchen für sieben Gulden monatlich begnügen muß, war Beethoven nach Wien gekommen. Kaum ein Jahr ist vergangen, da finden wir ihn seine drei Trios op. 1, inmitten einer erwählten Gesellschaft von Künstlern und Aristokraten im Salon des Fürsten Lichnowsky vorführen, wieder einige Monate später ist er der Gast des Fürsten Esterhazy auf dessen herrlichem Besitztum Eisenstadt, und als er von dort nach Wien zurückkehrt, da ist es nicht, um wieder ins Erdgeschoß des Hauses Alserstr. 65, sondern in die prunkvollen Räume des Lichnowskyschen Ehepaares einzuziehen, das ihn beinahe zwei Jahre lang wie einen Sohn bei sich aufnahm. „Es fehlte wenig, daß die Fürstin nicht eine Glasglocke über mich machen ließ", — hat er selbst später gesagt, „damit kein Unwürdiger mich berühre oder anhauche."

Was hatte das Wunder gewirkt? Zunächst wohl der Name des Grafen Waldstein, der durch verwandtschaftliche und freundschaftliche Beziehungen mit einer großen Reihe aristokratischer Familien Wiens verknüpft, seinem Schützling ohne Mühe Zutritt zu ihren Palästen verschaffen konnte. Und was er über ihn zu berichten wußte, der 13jährig schon Hoforganist gewesen war, der, fast ein Knabe noch, schon Proben ungewöhnlicher Kraft und Größe als Mensch wie als Künstler gegeben hatte, mochte wohl die Neugierde rege machen.

Eine schwere Enttäuschung war es dann vielleicht für manchen, wenn er den häßlichen jungen Menschen, dessen Manieren nichts von der zerfließenden Unterwürfigkeit oder weltmännischen Gewandtheit anderer Künstler zeigten, der in so geringem Maße die Kunst, sich anzupassen, besaß und um so energischer das Recht der Persönlichkeit betonte, kennen lernte. Aber wenn er dann am Klavier jenes gewaltige Können entfaltete, das ihm von vornherein einen ersten Platz unter den Klavierspielern Wiens sicherte, wenn er in seinen freien Phantasien unbewußt die reichen Schätze seines Innern bloßlegte, dann fühlte man, daß man hier einen Auserwählten vor sich habe, daß das Besondere dieser Persönlichkeit nicht durch verzeihende Nachsicht, sondern nur durch verständnisvolles Erfassen anerkannt werden könne. Hier war einmal einer, der die Freundschaft der Großen nicht aus Gründen der Eitelkeit oder Berechnung oder weil ihm der Weihrauch, den man ihm in den Salons streute, Lebensbedürfnis war, suchte. Wonach er verlangte, war freudig verstehende Teilnahme für seine Kunst und die konnte ihm nirgendwo in so reichem Maße, wie in den Häusern der Wiener Aristokratie, zuteil werden. Denn was wir von den vornehmen Familien Bonns sagten, trifft im höheren Grade noch auf

die Wiens zu. Und es war ein wirkliches musikfreudiges Interesse, das man der Kunst entgegenbrachte, war sie es doch, die dem Leben von Menschen, deren Tage in behaglichem Müßiggang hinflossen, einen höheren Gehalt, ein edleres Gepräge gab. Wer die Geschichte eines Gluck, Mozart, Haydn, Dittersdorf kennt, der weiß, welche Rolle die Fürsten Lobkowitz und Esterhazy, der in Österreich lebende Prinz von Hildburghausen, der Graf Morzin, die Gräfin Thun u. a. in ihrem Leben gespielt haben. In einer Zeit, in der von einer öffentlichen Pflege der Musik kaum die Rede sein konnte, war jeder naturgemäß auf die angewiesen, die er sich selbst beschaffen konnte. So gab es denn auch unter den österreichischen Aristokraten viele, die selbst über ein mehr als dilettantisches Können verfügten: wie Graf Waldstein, so waren auch der Fürst und die Fürstin Lichnowsky vortreffliche Klavierspieler, Fürst Lobkowitz hatte es auf der Geige, jener Fürst Esterhazy, in dessen Diensten Haydn 30 Jahre lang stand, auf dem Baryton, einem jetzt vergessenen celloartigen Instrument, Graf Nepomuk Esterhazy auf der Oboe zu ziemlicher Fertigkeit gebracht; wir werden weiter von dem Grafen Moritz Lichnowsky, der, wie sein Bruder, der Fürst, Schüler Mozarts gewesen war, und von der Baronesse Ertmann, die auch die schwierigsten Werke Beethovens zu bemeistern vermochte, von dem Grafen Brunswick, der ein tüchtiger Cellist war und anderen hören. Hatte Mozart doch einige Jahre lang Konzerte gegeben, bei denen das Orchester ebenso wie die Zuhörerschaft zum großen Teil aus Mitgliedern der hohen Aristokratie bestanden: diese Aufführungen wurden nach seinem Tode unter Leitung eines Violinisten Rudolf fortgeführt und schon die angesetzte Zeit — morgens von 6 bis 8 Uhr — beweist den Enthusiasmus der Teilnehmer.

Aber man ließ es bei der eigenen Kunstübung nicht bewenden. Die meisten der genannten Familien und mit ihnen viele andere, hatten eine Anzahl von Musikern in ihren Diensten, die ausschließlich für ihre und ihrer Gäste Unterhaltung zu sorgen hatten. Allen voran ging hier der Fürst Esterhazy, der sich nicht nur ein eigenes Orchester, sondern auch ein volles Opern- und Ballettpersonal mit Haydn als Kapellmeister hielt. Sein Nachfolger teilte zwar diese Neigung nicht und entließ sämtliche musikalische Angestellte, aber er starb schon nach wenigen Jahren und sein Sohn Nikolaus wurde ein ebenso eifriger Förderer der Kunst wie es sein Großvater gewesen war: mit eigenem Chor und eigenem Orchester veranstaltete er Aufführungen auf seinem Familiensitz Esterhaz, für die die ersten Komponisten Wiens neue Werke lieferten. Auch die Fürsten Lobkowitz, Schwarzenberg und Auersperg hatten ihre eigenen Orchester, das des ersteren genießt den Ruhm, die neuen Werke Beethovens häufig zuerst zu Gehör gebracht zu haben. Andere teilten die Vorliebe der Bonner

Dilettanten für Blasinstrumente und hielten sich nur ein Bläserensemble, während noch andere, zu denen der Fürst Lichnowsky und etwas später der Graf Rasumowsky gehörten, sich mit einem Streichquartett begnügten. Bei der großen Zahl der Aufführungen, die in den einzelnen Palästen stattfanden, ist es natürlich, daß der Bedarf an neuen Kompositionen ein außerordentlich bedeutender war und da es der gedruckten Musik noch verhältnismäßig wenig gab, so war der einfachste Weg, diesen Bedarf zu befriedigen, der, daß man neue Werke von den Komponisten des Tages kaufte, oder ihnen in Bestellung gab. Solche Werke blieben dann gewöhnlich für eine bestimmte Zeit das ausschließliche Eigentum des Bestellers, ehe sie der weiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden — in solcher Weise kaufte, um ein besonders berühmtes Beispiel zu erwähnen, Fürst Lobkowitz die Heroische Symphonie von Beethoven.

Bildeten diese Veranstaltungen somit eine wichtige Einnahmequelle für die Komponisten, so waren sie es nicht minder für die Virtuosen. Hier war es fast ausschließlich, wo die einheimischen und fremden Künstler die Gelegenheit, sich hören zu lassen, fanden, welche die Öffentlichkeit ihnen nur im beschränktesten Maße bot. So teilt Mozart im Februar 1783 seinem Vater mit, daß er in den vier Wochen, vom 26. Februar bis Ende März, 14 solche Engagements beim Fürsten Galitzin und Grafen Johann Esterhazy habe.

Man sieht, welche Vorteile den Künstlern aus dem Verkehr in diesen Häusern erwuchsen. Aber es war eines, diesen Verkehr zu suchen und ein ganz anderes, sich jene Vorteile um jeden Preis sichern zu wollen, wie das so mancher unter Daransetzung seiner Mannes- und Künstlerwürde tat. Gerade weil ihre Freundschaft so nutzbringend sein konnte, erscheint Beethovens Haltung diesen Aristokraten gegenüber so bewunderungswert, wenn sie uns auch nach dem, was wir schon von ihm wissen, nicht überraschen kann. Jenes selbstbewußte Unabhängigkeitsgefühl, das ihm in seinen Knabenjahren schon eigen gewesen war, gibt auch seinem Verkehr mit ihnen seinen eigentümlichen Charakter. Er nimmt wohl die Gastfreundschaft des Fürsten Lichnowsky an, aber als er eines Tages hört, wie der Fürst seinem Diener befiehlt, wenn Beethoven und er zugleich nach ihm klingelten, Beethoven zuerst zu bedienen, da will er hinter jenem an weltmännischer Lebensart nicht zurückstehen und engagiert sich sofort einen eigenen Diener; und als ihn einmal die Lust anwandelt, sich im Reiten zu üben, weist er des Fürsten Anerbieten, von seinem Marstall Gebrauch zu machen, zurück und kauft sich selbst ein Reitpferd. Ungemein freundschaftlich gestaltete sich sein Verhältnis zum Fürsten Lobkowitz, aber es wird ausdrücklich berichtet, daß er in seinen Diskussionen mit dem Fürsten seine Ansicht vertrat, „als ob sie durch die Geburt einander ganz gleich ständen".

Daß ihm übrigens auch nichts an den leichten Erfolgen des Salons lag, daß er dem Beifall, dessen er hier stets sicher sein konnte, am liebsten weit aus dem Wege ging, das erkennen wir aus der Abneigung, die er gegen das Spiel in Gesellschaft hatte, eine Abneigung, die, wie sein Freund Wegeler erzählt, „oft die Quelle der größten Zerwürfnisse Beethovens mit seinen Freunden und Gönnern wurde". Und doch — mit seltener Liebe blieben ihm fast alle seine Freunde bis ans Ende zugetan. Wie man seine hohe Begabung als Klavierspieler, Improvisator und Komponist anerkannte, so schätzte man ihn auch als Menschen: man beugte sich vor dem Zauber einer Persönlichkeit, die mit dem Maßstab der Alltäglichkeit nicht zu messen war und die, wenn sie Sonderrechte für sich in Anspruch nahm, auch die Beweise der Berechtigung dazu erbrachte.

Aus der bisherigen Darstellung wird es dem Leser klargeworden sein, daß Beethoven sich nach wenigen Jahren schon auch materiell ganz unabhängig von der Gunst seiner vornehmen Freunde gemacht hatte, konnte er doch schon 1795 als Hausgenosse des Fürsten Lichnowsky sich einen eigenen Diener und ein Reitpferd halten. Mehr aber spricht dafür noch die Tatsache, daß er in diesem Jahre seine beiden Brüder nach Wien kommen ließ. Anton Karl war jetzt 21 Jahre alt und hatte ebenfalls den musikalischen Beruf ergriffen. Ohne besondere Begabung leistete er doch genug, um als Lehrer einer annehmbaren Zukunft entgegensehen zu können, zumal in Wien, wo er auf die einflußreiche Empfehlung des Bruders rechnen konnte; Johann, zwei Jahre jünger, war dem eingeschlagenen Apothekerberuf treu geblieben. Die beiden Brüder bildeten untereinander die denkbar stärksten Gegensätze: Anton Karl klein, häßlich, rothaarig, Johann groß, schön, in Kleidung und Haltung gerne den Dandy spielend. Aber in einem zeigten sie sich als gleichwürdige Söhne ihres Vaters: ihnen beiden ging jede Spur von der edlen Selbstlosigkeit ihres großen Bruders ab und sie sahen in ihm nur ein stets bereites Mittel zur Erfüllung ihrer eigenen selbstsüchtigen Wünsche. Seit des Vaters Tode gab es nichts, was sie an Bonn fesseln konnte und Beethoven, der wohl fühlte, daß auch die herzlichste Freundschaft nicht die Liebe, die ihre Wurzeln in der Verwandtschaft des Blutes hat, ersetzen könne, rief sie, sobald er in der Lage war, ihnen kraftvoll zur Seite zu stehen, zu sich, in der Hoffnung, daß das brüderlich innige Empfinden, das ihn selbst beseelte, auch bei ihnen einen Widerhall finden würde. Wie schwer er sich hierin getäuscht, werden wir nur zu bald erfahren.

Worin bestanden nun Beethovens Einkünfte? Zunächst war es wohl sein Klavierspiel, das ihm zur reichsten Erwerbsquelle wurde. In jener Zeit verfügte Beethoven über eine erstaunliche Fertigkeit und Sicherheit, die er durch fortgesetztes Studium zu erhalten und zu steigern bemüht war — selbsterfun-

dene Übungen, die sich in seinen Skizzenbüchern zerstreut zwischen Ansätzen zu neuen Werken finden, zeigen, wie ernst es ihm darum war. Dazu kam der tiefergreifende Ausdruck seines Spiels, die Fülle und Schönheit seines Tones, der den Anhängern der anmutig leichten Spielweise Mozarts schwer erscheinen mochte und der doch allein der Größe und Leidenschaft seiner Musik gerecht werden konnte; endlich das nachempfindende Verständnis und die Klarheit im Vortrage der Werke anderer, wie besonders Mozarts und Bachs, die beispielsweise seine Wiedergabe des Wohltemperierten Klaviers zu einem unvergleichlichen Genuß machten. Es war kein Geringerer als J. Cramer, selbst einer der größten Klavierspieler seiner Zeit, der sein Urteil über Beethoven dahin zusammenfaßte, daß er, wenn nicht der erste, doch einer der ersten und bewunderungswürdigsten Klavierspieler, die er je gehört, sowohl hinsichtlich des Ausdrucks als der Fertigkeit sei. Nach dem allen ist es nicht zu verwundern, daß Beethoven sehr bald bei den musikalischen Veranstaltungen der Wiener Musikliebhaber eine wichtige Rolle zu spielen anfing, und ebenso rasch als Lehrer in Aufnahme kam. Dabei kann es kaum überraschen, daß ein Künstler, in dem der Schaffenstrieb so rege war, keine sonderliche Neigung für das Unterrichten hatte. Schon in den Bonner Tagen hatte Frau von Breuning manches Mal Mühe gehabt, ihn zum pünktlichen Einhalten seiner Lektionen anzuhalten; wollte es ihr einmal durchaus nicht gelingen, dann sagte sie wohl, „er hat wieder einmal seinen Raptus" und ließ kopfschüttelnd von ihm ab. Und wenn Beethoven von Wien aus einmal an Wegeler, der inzwischen ein bedeutender Arzt und der Gatte Eleonore von Breunings geworden war, schrieb, er solle der guten Frau Hofrätin sagen, daß er noch zuweilen einen „Raptus han", so deutete das darauf hin, wie sauer es ihm manches Mal auch jetzt wurde, seinen Verpflichtungen als Lehrer nachzukommen. Um so bewunderungswürdiger ist es aber, daß er, nach dem Zeugnis aller, in den Stunden selbst der denkbar gewissenhafteste Lehrer und — was bei einem Menschen von so stürmischem Temperament doppelt anzuerkennen ist — von einer unerschütterlichen Geduld war. Es machte ihm nichts aus, sich dieselbe Stelle ein dutzendmal vorspielen zu lassen, bis sie seinen Wünschen entsprach; eine falsche Note ließ er hingehen, aber Verstöße gegen die Phrasierung und den richtigen Vortrag konnten ihn in arge Erregung versetzen.

Wie unbehaglich ihm an sich auch die Rolle des Lehrers sein mochte, so mußte es ihm doch nicht wenig schmeicheln, daß er bald zu den gesuchtesten Wiens gezählt wurde. Was Mozart auf der Höhe seines Ruhmes vergeblich sich gewünscht hatte — „ich habe jetzt fünf Scholaren, möchte aber gerne zwölf haben", schreibt er einmal an einen Freund — das war ihm mühelos geglückt. Während der Jahre, in denen er Schüler annahm, galt es als etwas Selbstverständ-

liches, daß die Damen der Aristokratie bei ihm Unterricht nahmen: die Fürstin Lichtenstein und die Freifrau Dorothea von Ertmann, die er seine „Dorothea-Cäcilia" zu nennen pflegte, die Gräfinnen Deym, Julia Guicciardi und Therese von Brunswick seien aus vielen hervorgehoben, später gesellte sich ihnen der Erzherzog Rudolph, Kaiser Josefs jüngster Sohn, zu. Bemerkenswert und charakteristisch ist es, daß Beethoven in den Häusern, in denen er freundschaftlich verkehrte, kein Honorar für seinen Unterricht annahm.

Seit dem Erscheinen seiner drei Trios stiegen auch Beethovens Einkünfte aus seinen Kompositionen rasch zu bedeutender Höhe. Sie wurden fast durchgängig hochgestellten Persönlichkeiten zugeeignet und es war damals üblich, dem Komponisten für eine Widmung durch ein Geldgeschenk zu danken; bisweilen auch wurden sie von reichen Liebhabern für eine bestimmte Zeit als ihr ausschließliches Eigentum erworben, wie wir das schon mit Bezug auf die „Heroische Symphonie" erwähnt haben, andere wieder wurden zunächst auf Subskription veröffentlicht. Und zu allen diesen Erträgen kam schließlich noch das Verlagshonorar, das um so beträchtlicher war, da dasselbe Werk in vielen Fällen zugleich an deutsche, englische, bisweilen auch französische Verleger verkauft wurde. Das Opus 1 beispielsweise wurde auf Subskription veröffentlicht (wobei es als Bestätigung von früher Gesagtem der Erwähnung wert ist, daß, wie die noch vorhandene Liste der Subskribenten zeigt, die letzteren fast ausschließlich der Aristokratie angehörten), Beethoven zahlte den Verlegern Artaria & Co. 212 Gulden als Druckkosten, von denen aber 90 abgingen, da für diese Summe die Platten das Eigentum der Verleger wurden. Die letzteren waren verpflichtet, Beethoven bis 400 Exemplare für je einen Gulden abzulassen und zwei Monate zu warten, ehe sie selbst solche verkauften. Als Subskribtionspreis wurde ein Dukaten (ungefähr fünf Gulden) festgesetzt, und da sofort 250 Exemplare bestellt wurden, so blieb Beethoven nach Abzug aller Kosten ein Reingewinn von 878 Gulden, der sich aber, da ihm für einen weiteren Monat das Recht zustand, auch die übrigen 150 Exemplare zum selben Preise zu verkaufen, wahrscheinlich um ein Bedeutendes erhöhte. Aus dem allen erhellt, daß Beethoven bald über ein beträchtliches Einkommen verfügte, und wenn wir bedenken, daß seines Vaters Jahreseinkommen zu seiner besten Zeit nur ungefähr 300 Gulden, sein eigenes Gehalt 150 betragen hatte, so werden wir verstehen können, daß er jetzt, wo ihm so große Summen so leicht zuflossen, den Wert des Geldes gering erachtete und es mit vollen Händen ausgab.

Wir kehren jetzt zu dem Opus 1, durch das Beethoven sich sein Anrecht auf einen Platz neben den größten Instrumentalkomponisten seiner, ja jeder Zeit erkämpfte, zurück.

Wollen wir es seiner Bedeutung nach voll würdigen, so müssen wir uns vorerst vergegenwärtigen, was auf diesem Gebiet überhaupt bis dahin geleistet worden war und diese Frage wird auf das schärfste durch die Tatsache beleuchtet, daß die sämtlichen Werke dieser Gattung von Mozart und Haydn heute nur noch ein kümmerliches Dasein in anspruchsloseren Dilettantenkreisen führen. Damit soll nichts gegen ihre mannigfachen Vorzüge gesagt werden, aber es beweist aufs deutlichste, daß diese Musik keine Botschaft mehr für uns hat, daß wir ihr entwachsen sind. Demgegenüber wirkt Beethovens op. 1 und besonders das zweite und dritte Trio, auch heute noch mit der Vollkraft des für alle Zeit Gültigen; weit entfernt über sie hinaus zu sein, fühlen wir, daß wir in das Walten des Geistes, der aus ihnen spricht, erst hineinwachsen müssen, um ihnen volles Verständnis entgegenzubringen. Wenn wir uns dann aber daran erinnern, wie Unvergängliches auch jene Meister in anderen Kunstgattungen hervorgebracht haben, so drängt sich die Frage auf: warum nicht in dieser ? Und sofort erkennen wir, daß es sich hier nicht so sehr um Unterschiede des Grades, als um solche der Art handeln muß. Lassen wir die sämtlichen Trios Mozarts an uns vorüberziehen, es ist immer dasselbe Antlitz, das uns daraus entgegenschaut und dieses Antlitz trägt nicht die Züge des Mozart, der uns die von gewaltigster Leidenschaft erfüllten Gesänge im Don Juan, der uns die von warmem Empfinden überquellenden Klavierphantasien schenkte, sondern die der Zeit, in der er lebte, die des Rokoko. Wir haben bereits hervorgehoben, in wie hohem Grade die Kunst jener Tage von der Gunst der Vornehmen abhängig war. Sie waren es, für die das meiste geschaffen wurde, ihr Geschmack mußte deshalb von bestimmtem Einfluß auf die Art des Geschaffenen sein. Was aber war ihnen die Kunst anderes, als ein anregender Zeitvertreib, was anders konnte sie ihnen sein, deren Tage in tändelndem Spiel hinflossen, denen die heiligsten Güter des Menschen, Liebe und Treue, kindliche Sentimentalitäten waren, über die man mit lächelnder Ironie hinwegging? — Was bedeutete es, wenn in einigen Wenigen ein höheres sittliches Empfinden auch eine vertiefte Auffassung vom Wesen und der Aufgabe der Kunst erschuf? Sie vermochten so wenig dem allgemeinen Zeitempfinden, das des Daseins Zweck nur im vollen Genuß seiner Freuden ohne Rücksicht auf sittliche Bedenken erkannte, in andere Bahnen zu lenken, wie die allgemeine Bewertung der Kunst zu ändern, die in ihr nichts als ein Mittel, müßige Stunden angenehm auszufüllen, sah. Wenn ein so vorzüglicher Mensch und Gatte wie Mozart sich kleine Entgleisungen — seine Frau nannte sie in gutmütiger Nachsicht „Stubenmädeleien" — gestattete, wenn der brave 60jährige Haydn, fern von seinem zänkischen Weibe, mit der stattlichen Mistreß Schrödter in London ein zärtliches Liebesspiel aufführte, so lag das zu sehr im allgemeinen

Zuge der Zeit, als daß irgend jemand daran Anstoß genommen hätte. Zwischen Lebens- und Kunstanschauung aber spinnen sich Fäden, welche die beiden so fest miteinander verknüpfen, daß die Kunst uns stets die allgemeinen Züge der Zeit unverkennbar zurückwirft. Eine schwächlich anschmiegsame Kunst wird den allgemeinen Charakter der Zeit tragen — sie geht gewöhnlich mit ihr dahin; eine große persönliche Kunst aber wird ihre geheimen, neues vorbereitenden, in die Zukunft weisenden Regungen spiegeln und, indem sie ihr so vorausgreift, nur den wenigen ihrer Zeit verständlich sein — Söhne und Enkel erst werden den Schleier von ihren letzten Geheimnissen ziehen. So wird uns auch der Gegensatz, der sich zuweilen zwischen einer Zeit und ihrer Kunst aufzutun scheint, erklärlich; dem tiefer Schürfenden wird die letztere dann den Schlüssel zu verborgenen Tendenzen der ersteren geben, sie wird ihm erst ihr geistiges Bild vervollständigen. Wenn beispielsweise in der Epoche der Renaissance, wo die niedrigsten Begierden der menschlichen Natur uneingedämmt sich austoben durften, wo Sinnlichkeit und Gewalttätigkeit das Handeln des einzelnen bestimmten, die religiöse Malerei unvergleichlich tief Empfundenes hervorbrachte, müssen wir darin nicht geradezu die Reaktion gegen jene Zügellosigkeit, die das Heiligste zum Spott machte, sehen, weht nicht in Werken wie Raffaels leidenschaft-durchglühter „Austreibung aus dem Tempel" oder Michelangelos zornbebendem Moses unbewußt derselbe Atem, der Luther beseelte, als er seine 95 Thesen an die Pforte der Schloßkirche zu Wittenberg anschlug? Dem Leser mögen diese Bemerkungen gar weit von unserem Gegenstand abzuschweifen scheinen, aber der fernere Verlauf der Darstellung wird ihm zeigen, von wie grundlegender Bedeutung sie für das Verständnis Beethovens sind. Wir müssen deshalb noch etwas länger bei ihnen verweilen.

In Paris, dem geziert vornehmen, weltfrohen, glänzenden Paris Ludwigs XIV., hatte die Wiege des Rokoko gestanden. Von hier aus hatte es sich die Welt erobert und jene eigenartige Blüte der Kunst hervorgerufen, deren Charakter so ganz dem eben angedeuteten seiner Geburtsstätte entsprach. Nicht aus dem Herzen des Volkes war diese Kunst entsprossen, nicht dem Empfinden der Masse entsprach sie, sondern dem Bedürfnis jener bevorzugten Klasse, der das Leben ein heiterer Maskenscherz war, der als höchstes Anstandsgesetz das Wahren der äußeren Form galt, die kokettes Schmachten für Tiefe des Empfindens, das Aufflammen der Sinne für wahre Leidenschaft nahm. Und dieses Gepräge anmutiger Oberflächlichkeit mußte auch die Kunst tragen, der Künstler sich ganz und gar in den Dienst jener, die ihn bezahlten, stellen, von ihnen das Gesetz seines Schaffens nehmen. Schönheit, Glätte der äußeren Form, waren das wichtigste Erfordernis, die Persönlichkeit des Künstlers, seine Stimmungen, sein Empfinden mußten schweigen und ein Watteau malte seine von Lebens-

freude übersprudelnden Bilder, während die Schwindsucht an seinem Körper fraß, und die Gewißheit eines frühen Todes sein Herz mit dunkeln Schauern erfüllte. Und wer Mozart nur aus seinen Sonaten und Trios mit ihrem fast durchgängig gleichmäßig heiteren Ton, der immer nur die Oberfläche der Empfindung streift, kennt, müßte meinen, sein ganzes Leben sei ein heller Frühlingstag gewesen, er würde nicht ahnen, daß, der sie geschrieben, ein früh schon körperlich und seelisch gebrochener Mann war, dem das Leben nach einem beispiellos glänzenden Aufstieg Jahre voll bitterster Enttäuschungen gebracht hatte. Und wie Watteau in seinen letzten Jahren, einem unwiderstehlichen Drange folgend, Heiligenbilder zwischen den Darstellungen des fröhlich frivolen Daseins der galanten Gesellschaft malte, so ließ auch Mozart bisweilen den Schmerz, die Verzweiflung, welche die sich immer häufiger einstellenden „schwarzen Gedanken" in seinem Herzen erweckten, in Klängen von ergreifender Gemütstiefe ausklingen. Dann entstanden jene Klavierphantasien, das A-Moll-Rondo, die C-Moll-Sonate oder die G-Moll-Symphonie, die mit der sehnsüchtigen Schwärmerei ihres ersten, der dämonischen Ausgelassenheit ihres letzten Satzes weit in die Zukunft weist. Man spricht immer von dem befruchtenden Einfluß, den die Musikfreude der aristokratischen Kreise auf die Musik des 18. Jahrhunderts hatte. Aber zweifellos hat die Flachheit ihres Geschmacks und die Leichtigkeit, mit der ihre Ansprüche zu befriedigen waren, auch nicht geringe Schuld an dem schablonenhaften, leichten Charakter des größten Teiles der für sie bestimmten Musik gehabt. Die Künstler wußten, daß sie von ihnen abhängig waren, die Not des Lebens übte ihren Zwang auf sie aus und es hätte — nicht einer stärkeren Begabung, wohl aber einer stärkeren Persönlichkeit bedurft, als sie selbst Mozart und Haydn besaßen, um sich ihrem lähmenden Banne zu entziehen. Liegt nicht eine volle Bestätigung des eben Gesagten in der Tatsache, daß Mozart erst, wenn er nicht auf Bestellung schrieb (wie in den oben genannten Werken oder in den Haydn gewidmeten Quartetten), nur wenn er ganz er selbst war, über seine Zeit hinauswuchs und Dinge schuf, die fast allein aus seiner gesamten Instrumentalmusik bis heute noch wirkungskräftig weiterleben, oder daß Haydn, erst als er nicht mehr im Dienste der Esterhazys stand, die Werke schrieb, die seinen Ruhm fraglos am längsten lebendig erhalten werden?

Und noch ein anderer Punkt kommt in Betracht: die Form der Werke dieser Gattung, die Sonatenform mit ihrer Erweiterung zur symphonischen, hat sich aus fernen Anfängen erst im Laufe des 18. Jahrhunderts entwickelt. Scarlatti, die Mannheimer Stamitz, F. H. Richter u. a., ganz besonders aber Phil. Em. Bach, bilden die Hauptetappen dieser Entwicklung. Aber erst Haydn war es beschieden, ihr mit seinem überlegenen Genie die letzte Vollendung zu geben

und, indem er sie in der so erhaltenen Gestaltung seinen sämtlichen größeren Instrumentalwerken zugrunde legte und mit ihnen der Welt in ihrer Art unübertreffliche Muster schenkte, ihre allgemeine Annahme durchzusetzen. Damit hatte die Geschichte der Instrumentalmusik einen gewaltigen Schritt vorwärts getan und es ist nicht zu verwundern, daß Haydn kein Verlangen trug, über das eben Errungene hinauszugehen. Mozart empfing diese Form aus Haydns Händen, sie war ihm zunächst noch ein Neues, Ungewohntes und er erkannte ihre Vorzüge zu deutlich, als daß er an ihr hätte rütteln mögen. War sie doch zugleich auch mit der wundervoll symmetrischen Anordnung ihrer einzelnen Teile, der harmonischen Abrundung des Ganzen, die sich auch dem Verständnis des Laien ohne Mühe erschloß, wie geschaffen für die Kreise und den Zweck, denen das Wirken des Tonkünstlers galt. In der Tat bedarf ja gerade die Musik bestimmter Gesetze der Gliederung, soll sie nicht dem Ohre des Hörers als eine willkürliche Folge zusammenhangsloser Tongruppen erscheinen. Denn das musikalische Kunstwerk bietet sich dem Aufnahmevermögen ja nicht als ein mit einmal erfaßbares Ganze, wie ein Gemälde, ein Bildwerk, ein Bau dar, sondern es ersteht vor dem Hörer gewissermaßen jedesmal neu; in einer Reihe von Einzeleindrücken zieht es an ihm vorüber, aus denen, erst wenn alles vorbeigerauscht ist, ein Gesamteindruck sich ergibt. Wie der innere Zusammenhang und die dadurch erzielte Übersichtlichkeit hergestellt werden, ist an sich gleichgültig: es kann durch einen deutlich erkennbaren poetischen Inhalt, es kann, wie bei Wagner, durch das System der Leitmotive, es kann endlich durch eine klar hervortretende Gruppierung der Teile, die Neuem immer wieder schon Bekanntes folgen läßt, geschehen. Das letztere ist bei den Formen, um die es sich hier handelt, der Fall. Das Grundschema ist immer die Formel 1—2—1, das heißt, einem ersten folgt ein zweiter, diesem wieder der erste Teil. Diese Anordnung, welche ja auch in der Natur überall wiederkehrt (indem sie beispielsweise die zwei gleichen Augen rechts und links von der Nase, die zwei gleichen Arme rechts und links vom Körper gruppiert), und die damit von ihr selbst als Ausdruck der höchsten Symmetrie anerkannt erscheint, gestaltet sich in dem ersten Satz eines größeren Tonwerkes so, daß einem ersten Teile, in welchem die Themen (gewöhnlich ihrer drei) eingeführt werden, ein zweiter, Durchführung genannt, folgt, in welchem das thematische Material in mannigfaltiger Weise verarbeitet wird (thematische Arbeit); an diesen schließt sich dann die Wiederholung des ersten Teiles (Reprise), in der kleine Änderungen für Abwechslung sorgen, ohne doch an dem Grundriß zu rühren. Für diese Form wird als technische Bezeichnung der Ausdruck Sonatenform gebraucht.

Danach wäre also die Form für den ersten Satz — und wir können gleich

hinzufügen, daß sie dieselbe ist, ganz gleich, ob es sich um eine Sonate oder ein Trio, ein Quartett oder eine Symphonie handle, die im letzten Grunde alle nichts anderes als Sonaten für verschiedene Instrumentengruppen sind — die folgende:

Erster Teil :|| Durchführung—Reprise :||

Der zweite Satz ist im Gegensatz zum ersten, der gewöhnlich in einem mehr oder minder raschen Tempo gehalten ist, ein langsamer. Seine Form ist häufig die des ersten Satzes (Sonatenform), wobei aber, um der bei der Langsamkeit des Tempos drohenden Gefahr übergroßer Länge vorzubeugen, häufig die Durchführung auf das kleinste Maß beschränkt oder ganz fortgelassen wird, so daß dann der erste Teil und die Reprise unmittelbar aufeinanderfolgen. Häufiger tritt, freilich in anderer Anwendung, das Schema 1—2—1 in Kraft, in der Weise, daß auf einen ersten, aus einem breitangelegten, gesangsmäßigen Thema bestehenden Teil ein neues, mit dem ersten in energischem Gegensatz stehendes Thema folgt, (ein Gegensatz, der in vielen Fällen auch schon dadurch scharf hervorgehoben wird, daß das eine Thema in Dur, das andere in Moll ist), und nach diesem zweiten das erste wiederkehrt. Bisweilen nimmt dieser Satz auch die Form des Themas mit Variationen an, wie wir das schon in den Jugendwerken Beethovens mehrfach kennen gelernt haben. Dem zweiten schließt sich als dritter Satz eine Menuett an: einem ersten, kurzen, acht bis zwölf Takte langen Teile folgt eine entsprechend kurze Durchführung, dieser wieder der erste Teil — man nennt diese Form, die ja wieder eine Anwendung des Schemas 1—2—1 darstellt, und die, viel älter als die Sonatenform, den Keim dieser schon in sich trägt, Liedform. Zur Menuett gehört das Trio, das gewöhnlich nach demselben Grundriß gebildet ist, seltener nur aus erstem und zweitem Teil besteht. Am Schlusse des Trios heißt es „Minuett da capo", so daß das Ganze mit Menuett—Trio—Menuett denselben Grundriß (1—2—1) hat, wie jeder der einzelnen Teile. Den Schlußsatz (Finale) bildet in den meisten Fällen ein Rondo: zwei oder mehr Themen werden aneinandergereiht, aber so, daß jedem neuen immer wieder das erste Thema folgt, also I—II—I—III—I usw. Aber selbst wenn drei Themen eingeführt werden, ist der Wunsch, dem Ganzen die durch Schema 1—2—1 gewährleistete Übersichtlichkeit zu geben so stark, daß man das letztere häufig auch auf das Rondo anwendet. So entsteht die von Beethoven bevorzugte erweiterte Rondoform I—II—I / III / I—II—I. Übrigens nimmt auch das Finale statt der Rondoform bisweilen die des ersten Satzes oder des Themas mit Variationen an.

Damit kennen wir nun die Gestalt, die Haydn und Mozart mit seltenen Ausnahmen ihren größeren Instrumentalwerken (Quartetten, Quintetten,

Symphonien) gegeben haben; hinzuzufügen bleibt nur, daß sie sich in den **Sonaten** und Trios ziemlich regelmäßig auf drei Sätze beschränkten, wobei **der** zweite Satz meistens ein langsamer, seltener eine Menuett ist. Fassen wir alles kurz zusammen, so finden wir, daß bestimmte Formen sich herausgebildet hatten, an die sich die beiden Meister, die für uns allein hier wichtig sind, getreulich hielten und weiter, daß das ruhige Gleichmaß der Formen ein solches auch inhaltlich mit sich brachte, wenn nicht gar bedingte, so daß die Tonsprache über eine gewisse konventionelle Anmut und Empfindsamkeit nicht hinauskam, der Vollklang hinreißender Leidenschaft, erhabener Würde, erschütternder Tragik kaum einmal ertönte.

Das ist im allgemeinen Umriß das Bild, welches die Instrumentalmusik ihrer äußeren und inneren Beschaffenheit nach bot, als Beethoven den Schauplatz betrat. Wir werden nun besser imstande sein, zu beurteilen, was er seinen Vorgängern, was die nächste Epoche ihm zu verdanken hat. —

Es war fast selbstverständlich, daß Beethoven die Formen, denen Haydn und Mozart den Stempel der Klassizität aufgedrückt hatten, von ihnen übernahm. Durch seine Betätigung als Solist, Kammermusik- und Orchesterspieler, war er mit ihnen so gründlich bekannt geworden, hatte er sich so völlig in sie hineingelebt, daß seine musikalischen Gedanken sich ebenso natürlich ihnen anpaßten, wie etwa die Joh. Seb. Bachs den kontrapunktischen Formen, die dieser, man möchte fast sagen mit der Muttermilch in sich aufgenommen hatte. Aber eben weil er von Kindheit an mit ihnen verwachsen war, eben weil sie ihm so ganz und gar in Fleisch und Blut übergegangen waren, stand er ihnen selbständiger gegenüber, benutzte er sie früh schon mit der Freiheit, die nur lange Vertrautheit gibt. Schon in seinen frühesten Kompositionen zuckt hier und da dieser neue Geist auf, der die Formen nicht als ein unantastbares Erbteil, sondern als ein Gut betrachtet, das um so wertvoller sei, je unabhängiger man damit schalte; dem gegenüber aber war er doch so tief durchdrungen von der Notwendigkeit festgefügter Formen und den Vorzügen der ihm überlieferten, daß er sie nie mit erkennbarem Vorsatz zerbrochen oder durch andere ersetzt hat — wo er es tat, geschah es aus jenem höheren Zwang heraus, dem er um so weniger widerstehen konnte, als er einen wesentlichen Teil des Geheimnisses seiner Persönlichkeit ausmachte. Gerade hierin, das heißt also in der Art, wie Beethoven seine Individualität den Formen und zugleich die Formen seiner Individualität angepaßt hat, beruht nicht zum wenigsten der ewig neue Reiz, den seine Werke für uns haben und je tiefer wir uns gerade mit Rücksicht auf diesen Punkt in sie versenken, um so weitere Perspektiven auf die Bedeutung und die Möglichkeiten der Form und der Formen in der Tonkunst eröffnen sich uns. —

Wir wollen nach diesen allgemeinen Bemerkungen jetzt die drei Trios im einzelnen betrachten. Das erste (Es-Dur) ist ganz und gar ein Kind seiner Zeit, auch in ihm treten uns die charakteristischen Merkmale der Kammermusik einer Epoche entgegen, die mehr auf heitere Unterhaltung als auf seelische Anregung bedacht war. Wir stehen damit einem bedeutsamen Zuge im Bilde des Künstlers Beethoven gegenüber: nie hat sein Schaffen einen bewußt revolutionären Charakter, nie will er als ein Neuerer wirken! Wie sehr er das selbst empfand, zeigen die Worte, die er einmal an Breitkopf & Härtel schrieb: „Ich höre sonst nur von anderen sagen, wenn ich neue Ideen habe, indem ich es selbst niemals weiß". Beethoven ist nie unbewußter, nie mehr in der Gewalt seines Dämons, als wo er am eigenartigsten ist! Um aber ganz frei dem inneren Drange folgen zu können, bedarf es der uneingeschränkten Beherrschung aller technischen Hilfsmittel. Zu dieser zu gelangen, ist sein erstes Ziel und in dem doppelten Bestreben, sie zu erringen und seine Meisterschaft in der Benutzung der errungenen zu erweisen, werden die inneren Stimmen zum Schweigen gebracht. So kommt es, daß seine Werke jedesmal, wenn er sich einer von ihm noch nicht versuchten Gattung zuwendet, einen fast unpersönlichen Charakter haben, daß, nachdem er in der einen bereits Werke geschaffen, die aus keiner als seiner Feder fließen konnten, er in einer anderen plötzlich wieder die Sprache Haydns und besonders Mozarts spricht: die Ecksätze seines ersten Streichquartetts, seine erste Symphonie, die erste Messe beispielsweise entstanden Jahre nach dem dritten Trio oder der sechsten Sonate und muten uns doch ungleich altmodischer an als sie. Daß sie deswegen nicht etwa bloße Nachahmungen waren, daß die Klaue des Löwen sich stets in einem oder dem anderen Zuge verrät, ist selbstverständlich. Es ist nicht sowohl ein bestimmtes Vorbild, dem er folgt, als der allgemeine Zug der Zeit, als deren markanteste Typen wir die beiden genannten Meister kennen. Es ist deshalb durchaus in keinem geringschätzenden Sinne gemeint, wenn wir das erste Trio in die Rubrik Unterhaltungsmusik einreihen. Voll einschmeichelnder Anmut vom ersten bis letzten Takt, auch im Adagio ohne höheren Aufschwung, fesselt es uns mehr durch den Reiz und Fluß der Gedanken, als daß es uns tiefergehendere Anregungen gäbe. Überraschend wirkt im ersten Satz, der sich sonst streng der früher erläuterten Form anschließt, die breitausgeführte Coda, die dieselbe Länge wie die Durchführung hat. In der erhöhten Bedeutung der Coda tritt uns ein neues Element in der Formgebung Beethovens entgegen. Bei Mozart und Haydn hatte sie nur den Zweck gehabt, den Schluß als solchen energisch kenntlich zu machen. Sie kommt selten (wie einmal im Finale der Jupitersymphonie) über einige wenige Takte rein formeller Natur hinaus, nie wird dem allgemeinen Gehalt des Satzes durch sie ein charakteristischer Zug

hinzugefügt, — die Ehrfurcht vor der Form im allgemeinen und der Sonatenform im besonderen war noch zu unerschüttert, als daß man deren schönes Ebenmaß durch irgendeinen Zusatz hätte stören mögen. Beethoven aber fing gerade diese Ebenmäßigkeit bald als einen Zwang zu empfinden an. Denn bisweilen singt es in ihm am Schluß der Reprise noch zu mächtig fort, als daß er die Feder schon absetzen könnte, bisweilen scheint er die Reprise, so tief durchdrungen er von ihrer formalen Notwendigkeit war, mehr als eine Episode anzusehen; der in der Durchführung angesponnene Faden wird durch sie zerrissen, dann aber, sobald ihr ihr Recht geworden, von neuem aufgenommen. In solchen Fällen wirkt die Coda wie eine Ergänzung der Durchführung. Alles, was noch zu sagen war, und in der letzteren nicht gesagt werden konnte, gewinnt nun Gestalt. Es braucht kaum hinzugefügt zu werden, daß sie in den innerlich bewegtesten Sätzen, die aus zu starker Erregung hervorgegangen, als daß sie auf das Kommandowort der Form zum Schweigen gebracht werden konnte, am breitesten angelegt sein und häufig den Teil des thematischen Materials, der in der Durchführung unberücksichtigt geblieben, aufnehmen wird. Das letztere geschieht hier; das schöne zweite Thema, das in der Durchführung ganz unberücksichtigt geblieben war, wird noch einmal zu eindringlicher Geltung gebracht. — Der zweite Satz ist, wie schon die Bezeichnung Adagio cantabile besagt, ein durch den gesanglichen Charakter seiner Themen ausgezeichnetes, überaus wohlklingendes Stück (Rondoform I—II—I—III—I—Coda). Der eigentümlichste Satz aber ist fraglos der nächste (Scherzo, Allegro assai). Schon daß Beethoven in seinem op. 1 den Bann zu brechen wagte, demzufolge in viersätzigen Werken einer der Mittelsätze stets eine Menuett sein mußte, bedeutet eine künstlerische Tat. Selbst Haydn, der größte unerschöpflichste Meister der Menuett, hatte oft gewünscht, sie durch etwas anderes ersetzen zu können. Oft genug mag er nach ernsten Vordersätzen schwer nur die Stimmung für sie gefunden haben. Aber was der Meister in einem langen Leben nicht vermochte, das glückte dem Jünger im ersten Ansturm: wo immer ihm die Menuett unangebracht erscheint, ersetzt er sie durch ein Scherzo. Damit ist dem Komponisten ein ungleich weiteres Ausdrucksgebiet eröffnet: ohne an einen bestimmten Charakter, wie das bei der Menuett der Fall war, gebunden zu sein, konnte er der Richtung, die seine Phantasie in den ersten Sätzen genommen, weiterfolgen, der innere Zusammenhang brauchte nicht zerrissen zu werden, organisch verbindend und vermittelnd stand der Satz zwischen Adagio und Finale. Und ebenso wie der Scherz etwas Vielgestaltiges ist, das je nach der Individualität des Scherzenden das verschiedenartigste Gepräge, von kindlicher Heiterkeit bis zu wilder Dämonie, haben kann, so ist auch für das Scherzo der Phantasie des Komponisten der größtmöglichste Spiel-

raum gewährt. Dabei geht Beethoven auch hier nicht mit bilderstürmerischer Ausschließlichkeit vor, er will nicht die Menuett prinzipiell, sondern nur den Zwang, sie unter allen Umständen zu haben, beseitigen. Wo sie sich natürlich dem Zusammenhang des Ganzen einfügt, behält auch er sie bei. Noch in seiner achten Symphonie finden wir eine Menuett. Auf der anderen Seite bedurfte es nur noch eines kleinen Schrittes, um den Namen Scherzo verschwinden und den Satz zu einem freien Intermezzo werden zu lassen — man sieht, welch bedeutsame Folgen das kühne Unterfangen Beethovens haben sollte. Im allgemeinen sind Beethoven Scherzi in der äußeren Formgebung der Menuett ähnlich: anstatt Menuett—Trio—Menuett heißt es Scherzo—Trio—Scherzo, und jeder der Teile ist wie bei der Menuett in Liedform (I—II—I oder I—II). Leise huscht das erste Thema erst in den Streichern allein, dann unter Hinzunahme des Klaviers dahin; die beiden Motive, aus denen es sich zusammensetzt, eine prickelnde Viertelfigur, gefolgt von ganztaktigen gehaltenen Noten, bieten der Verarbeitung eine außerordentlich reizvolle Handhabe, von der Beethoven denn auch den ausgiebigsten Gebrauch macht. Das Ganze zieht, von kleinen Steigerungen abgesehen, leise wie ein Elfenspuk vorüber. Zu seiner behenden Regsamkeit bildet das Trio mit den gehaltenen Akkorden der Streicher und den hingehauchten, ganz in den höchsten Lagen schwebenden Figuren des Klaviers den denkbar wirksamsten Hintergrund. Außerordentlich poetisch endet der Satz mit einer zart und zögernd verklingenden Coda. In dem lustigen ersten Thema des Finales (Sonatenform) vermeinen wir das schalkhafte Lachen Haydns zu vernehmen; es ist wie geschaffen zu neckischem Spiel zwischen den Instrumenten und, da auch die beiden anderen Themen denselben Geist atmen, so rauscht der Satz in ungehemmter Fröhlichkeit vorüber.

Mit dem ersten Trio hatte Beethoven seine Meisterschaft in der Behandlung dieser Kunstgattung bewiesen. In dem zweiten (G-Dur) regt sich nun auch inhaltlich ein selbständigeres Leben — es ist, als hätte es ein heiteres Spiel im Geiste des Rokoko werden sollen und als sei der Blick unbewußt immer wieder von dem schillernden Glanz ab nach innen gewandert und dort Bildern gefühlsreichen Ernstes begegnet. Der übereinstimmende Grundzug der beiden ersten Trios ist der Geist der Lebensbejahung, der unangekränkelt von des Gedankens Blässe aus ihnen in jedem Takt hervorleuchtet. Als ein gänzlich anderer erscheint Beethoven im dritten Trio (C-Moll). Die genußfreudige, krafterfüllte Sicherheit jener hat einem Gefühl des Zweifels, der Unruhe Platz gemacht. Es ist nicht länger ein Mensch, der sich in naiver Unbefangenheit der Lust des Daseins hingibt, der uns hier gegenübersteht, sondern einer, der vom Baum der Erkenntnis genossen hat, in dessen Seele bange Fragen Antwort erheischen. An jenem denkwürdigen Abend, als diese Trios zum erstenmal in den Räumen

des Fürsten Lichnowsky gespielt wurden, hatte Haydn dem jungen Komponisten dringend geraten, das dritte nicht zu veröffentlichen. Beethoven soll darin ein Zeichen von Mißgunst gesehen haben. Und doch hatte Haydn nur das Beste seines ehemaligen Schülers im Auge. Er verstand diese Musik nicht, die Welt, die sich darin auftat, war die seine nicht — wie sollte die Öffentlichkeit, die solange seine Bahnen zu den ihrigen gemacht hatte, plötzlich so ungewohnten und, wie es schien, unwegsamen folgen? Gerade in dem Rat Haydns steckt die Anerkennung der Bedeutung eines Werkes, in welchem zum erstenmal eine eigen geartete Persönlichkeit ohne Gedanken an die Wünsche der Menge sich selbst zu geben wagte. Wie groß der Eindruck aber war, den dieses op. 1 auf unbefangene Kenner machte, beweist das Wort Cramers: „Das ist der Mann," rief er aus, als er es zum erstenmal durchspielte, „der uns für den Verlust Mozarts trösten wird."

Ungefähr derselben Zeit gehören einige andere Werke an, die, wenn sie auch an Bedeutung hinter dem op. 1 zurückstehen, doch als Etappen auf Beethovens Weg nicht übergangen werden dürfen. Unter ihnen haben das an anderer Stelle besprochene Trio für zwei Oboen und englisches Horn und die zwei Sextette für Bläser nur noch ein historisches Interesse für uns, während das an dem nächsten Werke dieser Periode und Gruppe, dem Quintett für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott, noch ein durchaus lebendiges ist. Wie alle jene älteren Werke, wo Beethoven das Horn bedeutsam hervortreten läßt, so steht auch dieses in Es-Dur. Man fühlt, daß Beethoven hier, wo er sich einen wichtigen Part zugedacht hatte, mit viel größerer Bedachtsamkeit und Liebe gearbeitet hat — die Merkmale der rasch hingeworfenen Gelegenheitskomposition, den die zwei Sextette unzweideutig haben, fehlen hier gänzlich. Die Anlage ist breiter, die Erfindung gewählter, und wenn das Ganze auch nicht das Gepräge des spezifisch Beethovenschen Geistes trägt, wenn es auch in Form, Tonart und Wahl der Instrumente nicht nur, sondern auch im Gehalt unzweideutig auf Mozarts Es-Dur-Quintett zurückweist, so bezeichnet es doch einen Schritt vorwärts, indem es unter den Werken, in denen Bläser hinzugezogen sind, das erste ist, das wirklich bleibenden Wert hat. Die wuchtige Einleitung, das freundlich anmutige Allegro ma non troppo, das schöne Andante cantabile mit den Mittelsätzen in G-Moll und B-Moll, in denen die Bläser zur Begleitung des Klaviers wirkungsvoll konzertierend hervortreten und das Schlußrondo, das uns wie ein munteres Jagdstück anmutet, sie alle vermögen uns auch heute noch zu fesseln. Ja sogar in der von Beethoven selbst besorgten Bearbeitung als Quartett für Klavier und Streicher verliert das Werk nichts von seinem Reiz.

Auch der Vokalkomposition wandte sich Beethoven wieder zu und schuf

mit seiner „Adelaide" einen Gesang, dem in der zeitgenössischen Literatur, wenn wir Mozarts Veilchen ausnehmen, kaum etwas an die Seite zu stellen ist. Wir wissen bereits, welch freudigen Widerhall die zarten lyrischen Gebilde Matthissons in ihm erweckt hatten: mit dem Widmungsexemplar der Adelaide, das er erst drei Jahre nach ihrem Erscheinen an Matthisson schickte, schrieb er an ihn einen Brief, in welchem es in dem überschwenglichen Ton jener Zeit heißt:

„Zwar auch jetzt schicke ich ihnen die Adelaide mit Aengstlichkeit, sie wissen selbst, was einige Jahre bej einem Künstler, der immer weiter geht, für eine Veränderung hervorbringen; je größere Fortschritte in der Kunst man macht, desto weniger befriedigen einen seine ältern Werke. — Mein heißester Wunsch ist befriedigt, wenn ihnen die Musikalische Komposition ihrer Himmlischen Adelaide nicht ganz mißfällt, und wenn sie dadurch bewogen werden, bald wieder ein ähnliches Gedicht zu schaffen, und fänden sie meine Bitte nicht unbescheiden, es mir sogleich zu schicken, und ich will dann alle meine Kräfte aufbieten, ihrer schönen Poesie nahe zu kommen.

Die Dedikation betrachten sie theils als ein Zeichen des Vergnügens, welches mir die Komposition Ihrer A. gewährte, theils als ein Zeichen meiner Dankbarkeit und Hochachtung für das Seelige Vergnügen, was mir ihre Poesie überhaupt immer machte und noch machen wird."

In der neuen Ausgabe der Matthissonschen Gedichte aus dem Jahre 1815 findet sich bei der Adelaide folgende Bemerkung: „Mehrere Tonkünstler beseelten diese kleine lyrische Phantasie durch Musik; keiner aber stellte, nach meiner innigsten Überzeugung gegen die Melodie den Text in tieferen Schatten als der geniale Ludwig van Beethoven in Wien". Das Urteil, das des Dichters Bescheidenheit hier ausspricht, ist von der Welt einstimmig bestätigt worden — seine Verse, die in ihrer süßlichen Weichheit dem Geschmack unserer Zeit unmöglich noch zusagen können, haben durch die Beethovensche Musik Ewigkeitsdauer erhalten. Die Phantasien eines verträumten Schwächlings sind zum ewig gültigen Ausdruck der schwärmerischen Sehnsucht eines hoffnungsstarken Jünglingsherzens geworden. Bewundernswert ist es schon, wie Beethoven die der musikalischen Gestaltung so wenig entgegenkommenden Sapphischen Verse rhythmisch bezwungen, bewunderungswürdiger noch, welche Mannigfaltigkeit der Farben er für die im Gedanken- und Gefühlsgehalt so eintönigen Worte gefunden hat, am bewunderungswürdigsten aber, wie er dem tränenseligen Schluß

„Einst o Wunder! entblüht auf meinem Grabe
Eine Blume der Asche meines Herzens,
Deutlich schimmert auf jedem Purpurblättchen:
Adelaide!

eine freudig aufjubelnde Wendung gibt, so den Unterschied zwischen der eigenen kraftvollen Natur und der blutlosen Sentimentalität so vieler seiner Zeit aufs schärfste hervorhebend: wo der Dichter das hoffnungslose seines Sehnens, das

auch im Grabe noch keine Ruhe findet, beweint, erfüllt Beethoven der Gedanke, daß die wahre Liebe ein Unvergängliches, den Tod Überdauerndes ist, mit einem Übermaß von Freude. Er hat das Stück eine Kantate genannt, weil er fühlte, daß er damit aus dem Rahmen des Liedes, wie man es damals kannte, weit hinausgetreten sei. Aufs zarteste geht er im ersten Teil den feinen Schwingungen des Empfindens im Text nach; ohne jeden Versuch einer realistischen Ausmalung versteht er es, das Flüstern des Abendlüftchens, das Rauschen der Wellen, das Flöten der Nachtigallen in leichten aber doch unverkennbaren Strichen anzudeuten, um dann im zweiten Teil mit breiterem, kräftigerem Pinsel das Wunder der Unsterblichkeit der Liebe zu malen. Die zarte Sehnsucht, das süße Hoffen keuscher Liebe haben einen reineren Ausdruck als hier niemals wieder gefunden.

Auch die Konzertarie Ah Perfido wird wie die Adelaide gewöhnlich in das Jahr 1796 gesetzt. Doch gibt es zu beiden Stücken Skizzen schon aus früherer Zeit. Jedenfalls ist die Arie aber bei Beethovens Besuch in Prag beendigt worden, am 21. November wurde sie in einem Konzert in Leipzig von jener vielseitig begabten Madame Duschek aus Prag, für die Mozart schon 1777 eine Arie komponiert hatte, als „eine italienische Szene komp. für Madame Duschek von Beethoven" gesungen. Das Stück, in welchem die ausgezeichnete Behandlung des Italienischen auf gründliche Studien Beethovens in dieser Sprache ebenso wie auf die bessernde Hand Salieris hinweist, fügt sich in der Form (Rezit. und Arie, letztere aus einem langsamen und einem raschen Teil bestehend), den ähnlichen Gebilden Mozarts an, während die Melodiebildung die Erinnerung an die berühmte Orpheusarie Glucks „Che faro senza Eurydice" wachruft. Vortrefflich für die Stimme gedacht, gleich ausdrucksvoll in dem klagenden Adagio und dem leidenschaftlichen Allegro, gehört die Arie noch immer zu den dankbarsten Aufgaben für Sängerinnen mit genügend umfangreicher, biegsamer und ausdrucksfähiger Stimme.

Schließlich wären noch zwei Gesänge „Opferlied" (Matthisson) und „Seufzer eines Ungeliebten" und „Gegenliebe" (zwei Gedichte Bürgers, die Beethoven sehr geschickt in eines verschmolzen hat) zu erwähnen. Der erste, ein einfacher, würdig ernster Gesang, zuerst 1795 entworfen, danach mehrfach bearbeitet, wurde von Beethoven erst viel später veröffentlicht; er hat denselben Text 1822 auch einem Chorwerk zugrunde gelegt. Der andere, der erst nach seinem Tode erschien, interessiert uns hauptsächlich deshalb, weil das Thema des zweiten Teiles („Gegenliebe") von ihm wörtlich in der Chorfantasie op. 80 benutzt wurde. —

Es ist bezeichnend für die Ärmlichkeit des öffentlichen Konzertlebens jener Zeit, daß Beethoven, obwohl ihm von allen Kennern längst die Palme unter

den Klavierspielern Wiens zuerkannt war, bis 1795 keine Gelegenheit fand, dem größeren Publikum Proben seiner Meisterschaft zu geben. Erst im März dieses Jahres bot sich eine solche. In einem unter Salieris Leitung „Zum Besten der Witwen der Tonkünstlergesellschaft" stattfindenden Konzert, spielte er sein C-Dur-Konzert. Leider lag auch die musikalische Kritik damals so im Argen, daß sich keine Notiz über die Veranstaltung gefunden hat; wir wissen somit nichts über den Eindruck, den Beethoven auf seine Hörer machte. Aber der getreue Wegeler, der seit Ende 1794 in Wien weilte, hat einige Begleitumstände berichtet, die zu charakteristisch sind, als daß wir sie übergehen dürften. Wir werden noch öfter hören, daß Beethoven, besonders wenn es einen guten Zweck galt, neue Werke ankündigen ließ, obwohl sie nur in den schattenhaftesten Umrissen erst in seinem Kopfe herumspukten. So war es auch dieses Mal geschehen: vielleicht, um seinem Lehrer Salieri seine Dankbarkeit zu bezeugen, vielleicht auch, um sich so wirkungsvoll wie möglich bei dem Wiener Publikum einzuführen, hatte er ein neues Konzert zu spielen versprochen, bevor noch eine Note niedergeschrieben war. Aber Beethoven konnte die Muse nicht kommandieren wie Haydn und Mozart es vermochten; in einem langsamen, stetigen Werdegang mußte ein neues Werk bei ihm erst im Kopf und in den Skizzenbüchern Gestalt gewinnen, ehe er an die endgültige Ausführung ging. Und wie sehr ihm die Arbeit auch unter den Fingern brennen mochte, nichts hätte ihn bewogen, diesen Prozeß des stillen Ausreifens zu stören. So war auch dieses Mal die Aufführung bereits in bedrohliche Nähe gerückt, als er endlich mit der Niederschrift begann. Als er zum Schlußsatz kam, hatte er nur noch über zwei Tage zu verfügen. Geplagt von einer heftigen Magenkolik, einem Leiden, das ihn sein ganzes Leben hindurch verfolgte, schrieb er, während Wegeler durch kleine Mittel seine Schmerzen zu lindern suchte, unentwegt fort — draußen im Vorzimmer aber saßen vier Kopisten, zu denen Blatt auf Blatt, wie es fertig wurde, hinauswanderte, damit sie die Orchesterstimmen daraus ausschrieben. Welches Selbstvertrauen und welches Können gehörte dazu, bei so wichtiger Gelegenheit, seinem ersten Auftreten vor dem Wiener Publikum, ein neues Werk zu spielen, ohne Zeit gehabt zu haben, sich mit seinen nicht unbeträchtlichen technischen Schwierigkeiten zu bebefassen! Noch erstaunlicher freilich erscheint die ebenfalls von Wegeler verbürgte Mitteilung, daß, als sich bei der Probe herausstellte, daß das Klavier um einen halben Ton tiefer als die Blasinstrumente stand, Beethoven ohne weiteres seine Stimme aus Cis-Dur spielte. Nach neueren Forschungen ist es möglich, daß Wegeler hier zwei verschiedene Gelegenheiten verwechselt hat und daß seine Erzählung sich auf das B-Dur-Konzert bezieht — das würde aber das Verblüffende der Leistung um nichts vermindern.

Beethovens zweites öffentliche Auftreten fand neun Monate später in einem Konzert Haydns statt — ganz augenscheinlich lag seinen Lehrern daran, mit dem Schüler, der so rasch zu Ansehen gelangt war, zu glänzen. Auch diesmal spielte er ein Konzert eigener Komposition und auch diesmal wissen wir nichts über den Erfolg. Jedenfalls zeigt seine Mitwirkung aber, daß er sein Verhältnis zu Haydn in freundschaftlichen Formen zu halten wünschte, was immer auch seine Gefühle sein mochten. Und daß er mit einiger Bitterkeit des Meisters gedachte, um dessentwillen er nach Wien gekommen war, und der ihn dann mit so auffallender Lässigkeit behandelt hatte, können wir wohl begreifen.

Zwischen diese beiden Konzerte fällt noch ein Ereignis, das ein besonders helles Licht auf den schnellen Aufstieg Beethovens wirft. Die Gesellschaft der bildenden Künste veranstaltete seit 1792 jährlich einen Ball und pflegte die bekanntesten Komponisten aufzufordern, neue Tänze dafür zu komponieren. In jenem ersten Jahre war es Haydn, der den Auftrag erhielt und ausführte, 1793 der jetzt vergessene, aber damals sehr geschätzte kais. königl. Hofkomponist Kozeluch, 1794 Dittersdorf. 1795 lautete die betreffende Anzeige: „Die Musik zu Menuetten und deutschen Tänzen ist für diesen Ball wieder eine ganz neue Bearbeitung. Für den größeren Saal hat sie der k. k. Kapellm. Süßmayr (bekannt als Schüler und Freund Mozarts und als Vollender von dessen Requiem) und für den kleinen Saal die Meisterhand des Herrn Ludwig van Beethoven aus Liebe zur Kunstverwandtschaft verfertigt". Die Form der Anzeige erweckt den Eindruck, als habe die Gesellschaft es wie eine besondere Auszeichnung empfunden, daß Beethoven sein Talent für eine so bescheidene Aufgabe in ihren Dienst stellte. Eine ganz ungewöhnliche Ehre aber, wie sie selbst Haydn nicht widerfahren war, liegt darin, daß bei dem Ball im Jahre 1797 dieselben Tänze wieder aufgeführt wurden — die Ankündigung spricht dieses Mal von den beliebten Tänzen des Herrn Ludwig van Beethoven.

So hatte sich denn das Jahr 1795 für den jungen Meister zu einem außerordentlich erfolgreichen gestaltet. Das schmeichelhafte Urteil über ihn, auf das man sich längst schon in den Kreisen der Kenner und Liebhaber geeinigt hatte, war nun auch von der Öffentlichkeit bestätigt worden, sein Name hatte Klang gewonnen, er wurde mit den besten genannt. Bald wurden auch die Verleger auf ihn aufmerksam, man verlangte seine Kompositionen. Artaria, der die oben erwähnten Tänze sowohl von ihm als auch von Süßmayr im Klavierauszug veröffentlichte, ließ in der Anzeige Beethovens Name „groß und hervorragend" drucken — ein kleines aber charakteristisches Zeichen seines wachsenden Ruhmes. Manchem in Beethovens Alter — und er selbst hielt sich ja

1795 erst für 23 — wäre, zumal wenn er auf eine so kummervolle Jugend zurückblickte, dieser unerwartete Umschwung zu Kopf gestiegen, manch einer wäre versucht gewesen, jetzt durch eine rasche Folge leichterer, dem Zeitgeschmack huldigender Werke die Gunst der Lage auszunützen, wie das in einer Zeit, wo der anerkannt größte lebende Meister Haydn es ohne Bedenken übernehmen konnte, die Tänze für einen öffentlichen Ball zu schreiben, kaum wunder genommen hätte. Versuchung und Gefahr waren gleich groß. Aber Beethoven trug ein Ideal im Herzen, das ihn vor einem Abweichen von dem Wege, den sein Genius ihm wies, sicher bewahrte. Wohl schienen ihm aus der Anerkennung, die man ihm so reichlich spendete, neue Kräfte zuzuströmen, wohl quollen neue Werke in überraschender Fülle aus seiner Feder, aber mit ganz wenigen Ausnahmen tragen sie in immer steigendem Maße den Stempel des inneren Zwanges, für den es Rücksichten auf die Wünsche des Publikums und Verlegers nicht gibt, der sich selbst allein Richter und Richtschnur ist. Niemals ist er zu bewegen, flüchtig Hingeworfenes, Unausgereiftes der Öffentlichkeit zu übergeben und dieselbe rastlos strenge Gewissenhaftigkeit waltet in der kleinsten, wie in der größten seiner Schöpfungen. Wenn die letzteren selbst nicht die Bestätigung dafür in jedem Takt erbrächten, so hätten wir doch in seinen Skizzenbüchern dokumentarische Belege von unwiderstehlicher Beweiskraft in Händen. Wären diese Skizzenbücher, deren wir ja bereits verschiedentlich Erwähnung getan haben, vollständig vorhanden, sie würden uns eine Geschichte des Beethovenschen Schaffens von unvergleichlichem Interesse geben, denn wir könnten dann den Werdegang jedes einzelnen seiner Werke vom ersten Aufdämmern der Idee bis zur letzten Vollendung verfolgen. Aber wenn auch zu viele von ihnen verloren gegangen sind, was wir noch besitzen, hat genügt, um in den Händen eines scharfsinnigen Forschers wie Nottebohm zu einer Quelle der Erkenntnis von ungeahnter Reichhaltigkeit und Bedeutung zu werden. Wir werden hier und da von den Schlußfolgerungen Nottebohms abweichen müssen, aber die Einblicke, die wir durch ihn in die künstlerische Werkstatt Beethovens erhalten, die überraschenden Schlaglichter, die seine Untersuchungen auf die Entstehung ganzer Werke und einzelner Teile geworfen haben und ganz besonders die Art, wie er aus dem Auftauchen erster Ansätze zu späteren Kompositionen zwischen den Skizzen zu früheren, die Chronologie der Werke richtiggestellt hat, sichert ihm die Dankbarkeit der musikalischen Welt für alle Zeit. Nie und nirgends ist uns das Werden und Wachsen eines Tonwerkes mit solcher Deutlichkeit vor Augen geführt worden, wie in diesen Skizzenbüchern, aber nichts auch vermag wohl der Vorstellung des Laien von dem Vorgang des künstlerischen Schaffens einen so argen Stoß zu versetzen wie sie. Er kann sich denselben gewöhnlich nicht anders denn als

ein beseligtes Empfangen und frohgemutes Weitergeben denken: ein Strom göttlicher Eingebungen ergießt sich über den Künstler, den er nur sorgsam weiterzuleiten braucht, daß er seine Ufer nicht überflute oder sein klarer Lauf durch fremdartige Zutat getrübt werde. Und nun stellen uns diese Skizzenbücher Beethovens Schaffen als ein hartes Ringen dar, das uns unwillkürlich an jenes Bibelwort „ich lasse dich nicht, du segnest mich denn" gemahnt. Wie David mit dem Engel, so kämpfte Beethoven mit dem Stoff und ließ nicht ab, bis er den Segen des Gelingens in sich verspürte. Wir blättern in einem dieser Bücher: hier fesselt ein Thema unsere Aufmerksamkeit, das uns bekannt erscheint — wir erkennen den Urkeim des ersten Themas eines seiner Werke darin; wenn wir sonst dieses Thema hörten, dachten wir, so und nicht anders müsse es im ersten Ansturm des schöpferischen Impulses fertig vor des Meisters Seele gestanden haben. Und nun vergleichen wir die endgültige Fassung mit dem ersten Entwurf und finden, daß die erstere nur wenige Spuren noch von dem letzteren aufweist. Unaufhörlich bessernd hat des Künstlers Hand an der ersten Skizze gemodelt, hier eine ganze Periode, dort einen Takt, dort einige oder eine einzige Note ändernd, bis er das Idealgebilde, das er im Geiste trug, verwirklicht sah, — das erste Thema des Trauermarsches der Heroischen Symphonie, um hier nur ein Beispiel zu geben, ist so durch mindestens ein halbes Dutzend mehr oder weniger verschiedener Gestaltungen zu verfolgen. Jetzt tritt ein neues Thema auf, sich an das frühere fügend: derselbe Vorgang wiederholt sich und so geht es bis ans Ende fort. Oft auch wird wie in unwiderstehlich raschem Erguß sofort ein großer Teil eines Satzes hingeworfen — der ungefähre Umriß ist damit gegeben, und nun beginnt die Arbeit im einzelnen. Teilchen nach Teilchen wird geprüft und verbessert, alles Folgende muß in innigste Beziehung zum Vorhergehenden gestellt werden, damit ein wirklich organisches Ganze entstehe. Eine Änderung hier bedingt eine Änderung dort, die Ausweitung einer Stelle die vieler anderer, sollen die Verhältnisse nicht verschoben werden. Dabei haben wir, wenn wir die sämtlichen Versionen gegeneinander abwägen, ausnahmslos immer den Eindruck, daß die letzte die gelungenste ist, was wir beispielsweise von Schumann, der in den Neuausgaben seiner Werke gelegentlich größere oder kleinere Änderungen anbrachte, nicht immer sagen können, vielmehr regt sich hier oft der Wunsch, er hätte die Stellen gelassen, wie sie ursprünglich waren. Wir werden auf die hier berührten Punkte bei der Besprechung der einzelnen Werke noch ausführlicher eingehen, hier lag uns nur daran, den Leser in die Art des Beethovenschen Schaffens, wie sie uns die Skizzenbücher enthüllen, einzuführen. Vor einem Mißverständnis aber möchten wir ihn um so nachdrücklicher warnen, als man ihm immer wieder begegnet. Weil nämlich ähnlich ausführliche Skizzen bei anderen

Meistern nicht vorhanden sind, glaubt man annehmen zu müssen, daß ihre Schaffensmethode wesentlich verschieden von der Beethovens gewesen sei. Wir zweifeln nicht daran, daß, wenn ein Mozart jene leichter gewogenen Werke hinwarf, die weniger einem schöpferischen Empfinden als äußeren Umständen ihr Entstehen verdankten, er ohne viele Vorbereitung dem momentanen Fluge der Phantasie folgte. Es ist aber ein anderes, ob es sich um ein einfaches, durchsichtiges Werk, wie irgendeine der Mozartschen Sonaten, oder um so ausgedehnte komplizierte, wie die meisten Beethovenschen, ob um eine Symphonie, wie die Haydns, deren drei er in jenem Konzert im Jahre 1795 zur Aufführung bringen konnte, oder etwa um die Heroische Symphonie handle, die allein fast ein Konzertprogramm darstellt. Auch Beethoven konnte, wenn ihn ein bestimmter Anlaß trieb, rasch und ohne jede Vorbereitung arbeiten: wie Wegeler erzählt, war er eines Abends im Jahre 1795 mit einer ihm sehr werten Dame in einer Loge der Oper zu einer Aufführung von La Molinara. Bei der Stelle „nel cor piu non mi sento" erwähnte die Dame, sie habe Variationen über dieses Thema gehabt, sie aber verloren. Beethoven schrieb noch in der Nacht sechs Variationen darüber und schickte sie am andern Morgen der Dame mit der Aufschrift: „Variazoni, perdute par, . . ., ritrovate par Luigi van Beethoven". Bezeichnenderweise gehört dieses Stück zu den schwächsten des Meisters. Wie gesagt, der Charakter des Werkes wird allein über die Art des Entstehens entscheiden. Fraglos ist auch Mozart, wenn es sich um wichtige Werke handelte, nicht viel anders als Beethoven verfahren, nur daß bei ihm — und er hat uns darüber selbst in einer bedeutsamen Auslassung berichtet — der ganze Prozeß des Prüfens, Änderns, Ordnens, Aufbauens im Kopfe vor sich ging. Jenes fabelhafte Gedächtnis, das schon in seinen Knabenjahren Bewunderung erregt hatte, befähigte ihn, jeden Gedanken, den er festzuhalten wünschte, in irgendeiner Kammer seines Gehirnes beliebig lange aufzubewahren, um ihn hervorzuholen, wenn er ihn brauchte. So konnte er große Werke so bis in die kleinste Einzelheit fertig im Kopf ausarbeiten, daß der Akt des Aufschreibens nur noch ein rein mechanischer war. Er schickt einmal an seine Schwester eine Fuge gefolgt von dem dazu gehörigen Präludium und schreibt ihr, sie solle sich über diese Anordnung nicht wundern, er habe nämlich das Präludium erst komponiert, während er die Fuge aufschrieb — so mechanisch ging also das Aufschreiben vor sich, daß er währenddessen ein neues Stück erfinden konnte. Als etwas ganz Unbegreifliches ist der Welt immer die Geschichte der Don Juan-Ouvertüre erschienen. Bekanntlich schrieb Mozart sie erst in der Nacht vor der ersten Aufführung, während seine Frau, um ihn munter zu halten, ihm lustige Geschichten erzählte, denen er so aufmerksam zuhörte, daß er ein über das andere Mal darüber in herzliches Lachen

ausbrach; bisweilen übermannte ihn die Müdigkeit, dann schlief er, den Kopf auf den Tisch gelegt, ein, um beim Erwachen sofort wieder an die Arbeit zu gehen. Am Morgen war das Werk fertig. Aber können wir für einen Augenblick nur glauben, daß ein Stück wie dieses, so meisterlich in Erfindung und Aufbau, so voll Stimmung und Empfindung, wirklich unter solchen Umständen geschaffen werden konnte, haben wir hier nicht gerade einen unumstößlichen Beweis dafür, daß auch bei Mozart der Niederschrift schon ein sorgsamer Arbeitsprozeß vorausgegangen war, ein nicht minder sorgsamer, weil er nur ein gedanklicher und nicht, wie bei Beethoven, ein schriftlicher war? Andere Meister hatten noch andere Methoden: Schumann komponierte am liebsten am Klavier — was für Beethoven die schriftliche Skizze, für Mozart die bloße Kopfarbeit, das bedeutete für ihn das lebendige Erklingen, es war ihm der Prüfstein der Wirkung, der entsprechend er jedem Einfall die endgültige Fassung gab. Eine Erscheinung ganz für sich bildet hier nur Schubert, der in den wenigen Jahren, die ihm zum Schaffen vergönnt waren, eine so ungeheure Zahl von Werken hervorbrachte, daß ihm zu ausführlicheren Vorarbeiten gar keine Zeit geblieben sein kann. Als Folge davon sind freilich seine Kompositionen auch von so ungleichem Werte, daß ein großer Teil davon bereits der Vergessenheit anheimgefallen ist.

Vielleicht steht diese Gewohnheit Beethovens, jeden seiner Einfälle sofort aufs Papier zu bringen, im inneren Zusammenhang mit einer anderen, die wir an ihm von seinen Jünglingsjahren an bis ans Ende verfolgen können: während es ihm nämlich unendlich schwer wurde, sich schriftlich auszudrücken, wenn es galt, sich anderen mitzuteilen, kleidete er doch Gedanken, die ihm in den Pausen zwischen seinen Arbeiten gerade durch den Kopf gingen, vielleicht halb unbewußt, in Worte, die nun wie unwillkürliche Ausrufe hier und da in den Skizzenbüchern und an anderen Stellen auftauchen. So heißt es in dem uns schon bekannten Notizbuch einmal: „Muth. Auch bei allen Schwächen des Körpers soll doch mein Geist herschen. — 25 Jahr, sie sind da, dieses Jahr muß den völligen Mann entscheiden. — Nichts muß übrig bleiben". In einem späteren Skizzenbuch gewinnt an verschiedenen Stellen das Entzücken, mit dem Beethoven sich immer von neuem dem Zauber des Waldes hingibt, Ausdruck: „Allmächtiger, im Walde, ich bin selig, glücklich im Wald, jeder Baum spricht durch dich". — „O Gott, welche Herrlichkeit in einer solchen Waldgegend, in den Höhen ist Ruhe, Ruhe ihm zu dienen". Und in einem anderen aus den letzten Jahren seines Lebens, ruft er einmal in heißem Schmerz aus: „Gott, Gott, mein Hort, mein Fels, o mein Alles, du siehst mein Inneres und weißt, wie wehe es mir tut, jemanden leiden machen müssen bei meinem guten Werke für meinen teuren Karl. O höre stets Unaussprechliches, höre mich,

deinen unglücklichen, unglücklichsten aller Sterblichen." Doch genug. Wir haben im Vorstehenden nur einen kleinen Teil der Geheimnisse der Skizzenbücher enthüllt. Wir werden an anderen Stellen dieses Buches zu ihnen zurückkehren und dann den vielen weiteren Hinweisen, Anregungen, Erkenntnissen, die sich aus ihnen ergeben, nachgehen. —

Es lag nicht in Beethovens Natur, lange auf seinen Lorbeeren zu ruhen. In der Tat ist die Zahl der Werke, die er in den nächsten Jahren von 1795 bis 1800 veröffentlichte, so groß, daß die Vermutung sich aufdrängt, manche davon gehörten noch der Bonner Zeit an. Wir wollen uns bei der Untersuchung der Frage nicht aufhalten. Wir haben ja schon erfahren, daß er von dem thematischen Gehalt von Jugendwerken, die er als Ganzes verwarf, in späteren Schöpfungen reichlichen Gebrauch machte und es ist wohl anzunehmen, daß das in viel ausgiebigerem Maße, als sich heute noch widerspruchslos feststellen läßt, der Fall gewesen ist. Jedenfalls tragen manche der in dieser Zeit erschienenen Kompositionen in Erfindung und Haltung noch unzweideutig die Züge jener früheren Periode. Dazu gehören neben einigen der bereits besprochenen in gewissem Grade auch die drei Klaviersonaten op. 2, die Beethoven zusammen mit weiteren sechs Menuetten, den nicht sehr hervorragenden Variationen über „Le nozze disturbate" und den oben erwähnten über „Nel cor piu mi sento" wenige Monate nach den drei Trios Artaria in Verlag gab. Sie wurden Haydn zugeeignet — wohl mehr als ein Akt der Höflichkeit denn der Dankbarkeit; wir wissen bereits, daß Beethoven sich, wir glauben mit Recht, weigerte, sich auf dem Titel als Schüler Haydns zu bezeichnen.

Die erste steht in derselben Tonart F-Moll, wie jene Sonate aus dem Jahre 1783, in der wir zum erstenmal das Walten eines selbständigen Geistes entdeckten, eines selbständigeren sogar als in dieser, wenigstens was den ersten Satz betrifft. Seiner ganzen Anlage nach könnte das Werk wohl in die spätere Bonner Periode gehören, als Wille und Können noch nicht gleichwertig miteinandergingen und das Empfinden durch eine gewisse Unsicherheit in der Handhabung der Mittel zurückgedämmt wurde; im letzten Satz erst sprengt es die Fesseln und bringt im freien Schalten der künstlerischen Kräfte Neueres und Bedeutenderes zutage.

Auf einer ungleich höheren Stufe als die erste steht die zweite Sonate in A-Dur. Alles ist hier breiter, freier, selbständiger, wie ein Ringen des alten mit dem neuen Geiste mutet sie uns an.

Die dritte Sonate in C-Dur ist in ihrem Charakter wesentlich von den beiden anderen verschieden; hier hat ganz augenscheinlich der Klavierspieler dem Komponisten die Hand geführt und so ein Werk entstehen lassen, das wohl das pianistisch wirkungsvollste, virtuoseste, was die Literatur bis dahin besaß,

darstellt, und eine große Erweiterung des pianistischen Rüstzeugs, wie Mozart und Haydn es kannten, bedeutet. Wir wissen, wie ungewöhnlich Beethovens technisches Können war — auch hierin hatte er bald eigene Wege eingeschlagen und, indem er dem Klavier neue Möglichkeiten abgewann, dem Komponisten neue Ausdrucksmittel geschaffen. Schon im November 1793 heißt es in einem Brief an Eleonore von Breuning, der er die Variationen für Klavier und Violine über Mozarts „Will der Herr Graf ein Tänzchen wagen" zugeeignet hatte: „die Variationen werden etwas schwer zum Spielen sein, besonders die Triller im Coda. Nie würde ich so etwas gesetzt haben; aber ich hatte schon öfter bemerkt, daß hier und da einer in Wien war, welcher, wenn ich des Abends phantasiert hatte, des anderen Tages viele von meinen Eigenheiten aufschrieb, und sich damit brüstete. Weil ich nun voraussah, daß bald solche Sachen erscheinen würden, so nahm ich mir vor, ihnen zuvorzukommen". Die Stelle ist wichtig, weil Beethoven hier selbst auf seine technischen Neuerungen hinweist, und interessant, weil sie zeigt, wie er schon damals mit dem Triller, dem er später immer eigenartigere Wirkungen abgewann, selbständig experimentierte. Beethoven konnte, wollte er auch als Virtuose glänzen, in der vorhandenen Klavierliteratur kaum etwas finden, was seinen Ansprüchen entsprach. Stunden höchster Weihe waren es, wenn er vor wenigen Gleichgestimmten, etwa im Hause Lichnowskys oder van Swietens, des bekannten Verehrers Händels und Freundes Mozarts, sich in des letzteren und Bachs Werke versenkte, aber in größerem Kreise verlangte auch der Virtuose sein Recht und sollte es ihm werden, mußte er sich selbst ein Repertoire schaffen, das ihm Gelegenheit gab, sein ganzes Können zu entfalten. Diesem Wunsch haben wir die C-Dur-Sonate zu verdanken, oder wenigstens hat er nicht wenig mit ihrer Ausgestaltung zu tun gehabt. Denn noch war Beethoven nicht zu jenem Gipfel gelangt, wo Inhalt und Formgebung so eines sind, daß auch die virtuoseste Behandlung nur als der ebenso notwendige wie unbewußte Ausdruck des Gefühls und Geistes, die aus dem ganzen Werk sprechen, erscheinen. Noch leuchtet die bewußte Absicht bisweilen in der inhaltlichen wie formellen Anlage deutlich hervor und vielleicht nirgendwo deutlicher als in dieser Sonate.

Jedenfalls aber bringt jedes dieser drei Werke neues, zeigt uns jedes Beethoven sicheren Fußes vorwärtsschreitend auf seinem Entwicklungswege. Noch ist das letzte Ziel nicht errungen, aber täglich nimmt es festere Gestalt an und immer rascher gewinnt er die innere Kraft und die äußeren Mittel, deren er bedarf, um es zu erreichen. —

Das Herz geschwellt von Kraft und Selbstvertrauen tritt Beethoven in das Jahr 1796 ein. Er hat Wien im Sturm genommen, jetzt verlangt es ihn, neue Welten zu erobern. Was er je an Reisen zu künstlerischen Zwecken unter-

nommen hat, gehört in dieses Jahr. Schon im Januar ist er in Nürnberg, im Februar in Prag. Über den Aufenthalt in der ersteren Stadt wissen wir nur, daß er dort mit den Brüdern Christoph und Stephan von Breuning zusammentraf. Auf der Rückreise nach Wien, die sie gemeinsam zurücklegten, erweckten die drei Bonner, wie Stephan seiner Mutter schreibt, die Aufmerksamkeit der Polizei, „die wunder glaubte, was sie entdeckt habe" und da alle drei keinen Paß hatten, sie in Linz festhielt; erst nachdem sie Wegeler benachrichtigt hatten und dieser in Wien für sie eingetreten war, wurden sie befreit. Auch über die Prager Reise ist wenig bekannt geworden, doch geht aus dem folgenden Brief an seinen Bruder Johann hervor, daß sie Beethovens Erwartungen in reichstem Maße erfüllte.

Prag, den 10ten Februar.

Lieber Bruder! nun daß Du doch wenigstens nur weist, wo ich bin und was ich mache, muß ich dir doch schreiben. Fürs erste geht mir's gut, recht gut. Meine Kunst erwirbt mir Freunde und Achtung, was will ich mehr. Auch Geld werde ich diesmale ziemlich bekommen. ich werde noch einige woche verweilen hier, und dann nach Dresden, Leipzig und Berlin reisen. da werden wohl wenigstens 6 Wochen dran gehen, bis ich zurückkomme. — Ich hoffe, daß dir dein Aufenthalt in Wien immer besser gefallen wird. Nim dich nur in Acht vor der ganze Zunft der schlechten Weiber. Du kannst mir einmal hieher schreiben, wenn du Lust und Zeit hast.

F. Linowski wird wohl bald wieder nach Wien, er ist schon von hier weggereist. wenn du allenfalls Geld brauchst, kannst du keck zu ihm gehn da er mir noch schuldig ist. übrigens wünsche ich, daß Du immer glücklicher leben mögest und ich wünsche etwas dazu beitragen zu können. Leb' wohl lieber Bruder und denke zuweilen

an deinen wahren

treuen Bruder

L. Beethoven.

Grüß bruder Caspar." (Karl)

Der Brief wirft ein charakteristisches Licht auf Beethovens Verhältnis zu seinen Brüdern. Auf der einen Seite beweist er, wie sehr er sich um sie in materieller wie sittlicher Hinsicht sorgte, auf der anderen zeigt er, daß schon damals das Verhältnis zwischen ihnen kein ungetrübtes war. Denn die Worte „Grüß Bruder Caspar", die er wohl in natürlicher Aufwallung zuerst hinzugefügt hatte, sind dick durchstrichen und wenn dann ein Nachträgliches ~ sie vielleicht auch wieder herstellen sollte, so waren doch augenscheinlich bereits Mißhelligkeiten zwischen ihm und dem jüngeren der beiden Brüder entstanden. F. Linowski ist natürlich der Fürst Lichnowsky, der hier seltsamerweise als Beethovens Schuldner erscheint. Es ist möglich, daß es sich dabei um die 20 Exemplare der Trios op. 1 handelt, auf die der Fürst subskribiert hatte. Oder sollte er sich in ähnlicher augenblicklicher Verlegenheit befunden haben, wie 10 Jahre früher, als er mit Mozart nach Berlin reiste und dieser ihm unterwegs mit 100 Dukaten aushelfen mußte?

Wir finden Beethoven im Frühjahr in Berlin wieder, Leipzig und Dresden scheint er trotz seiner Vornahme nicht besucht zu haben. In Berlin war es das Herrscherhaus, das seit den Tagen Friedrichs des Großen die Tonkunst aufs eifrigste förderte, während die Adelsfamilien abseits standen und nichts von dem tatkräftigen Enthusiasmus der Österreichischen zeigten. Friedrich Wilhelm II. hatte es selbst auf dem Violoncello weit genug gebracht, um im Quartett mitwirken zu können, und das hohe Interesse, das er den Werken Händels, Glucks und Mozarts (dem letzteren hatte er ja sogar die Stelle eines Hofkapellmeisters angetragen) entgegenbrachte, spricht für seinen geläuterten Geschmack. Zu wirklich künstlerischer Höhe aber erscheint die musikalische Begabung des Hohenzollernhauses in dem damals 28jährigen Prinzen Louis Ferdinand, der Vetter des Königs, gesteigert, dessen Kompositionen besonders auf dem Gebiete der Kammermusik den damaligen Durchschnitt um ein Beträchtliches überragten und der es als Klavierspieler mit den Besten seiner Zeit aufnehmen konnte. Beethoven stellte ihn weit über den vielbewunderten Fr. H. Himmel, und glaubte, ihm kein höheres Lob spenden zu können, als, indem er ihm sagte, „er spiele gar nicht königlich oder prinzlich, sondern wie ein tüchtiger Klavierspieler". Natürlich wurde Beethoven auch einige Male zu Hofe geladen — wohl als ein besonderes Kompliment für den König komponierte er für diese Gelegenheiten seine zwei Sonaten op. 5 für des Königs Lieblingsinstrument und Klavier, die er dann mit dem ersten Violoncellisten des Königs, Duport, vortrug. Beim Abschied erhielt er eine goldene Dose gefüllt mit Louisdors. Er pflegte später bei Erwähnung der Tatsache mit einigem Stolz hinzuzusetzen, es sei keine gewöhnliche Dose gewesen, sondern eine der Art, wie sie sonst den Gesandten gegeben werden.

Öffentlich ist Beethoven in Berlin nicht aufgetreten, zweimal aber gab er Proben seiner Kunst vor größerem Kreise bei Zusammenkünften der Singakademie, die damals unter der Leitung Faschs, dem Zelter zur Seite stand, in das sechste Jahr ihres Bestehens getreten war und bereits 90 Mitglieder zählte. Zum erstenmal geschah es am 21. Juni. Fasch hatte ihm, vielleicht auf Beethovens Verlangen, einige Stücke aus eigenen Werken, einer 16stimmigen Messe und dem 119. Psalm vorsingen lassen. Beethoven bezeugte seine Dankbarkeit, indem er über das letzte Fugenthema des Psalmes improvisierte. Daß er einen ebenso tiefen Eindruck empfangen als gemacht hatte, geht daraus hervor, daß er schon eine Woche später wieder bei der Probe zugegen war und wie es in Faschs Eintragung in den Büchern des Vereins heißt: „auch diesmal so gefällig war, eine Fantasie hören zu lassen". Es muß eine ganz außerordentliche Wirkung gewesen sein, die er auf seine Hörer machte. Denn am Schluß wagte niemand zu applaudieren, dafür aber umdrängten sie ihn mit

Tränen in den Augen. Denken wir daran, in welche Gefühlstiefen Beethoven in seinen Improvisationen hinabstieg, wie hier die Künste der Technik ausschließlich in den Dienst der Idee und Empfindung traten, so wird uns ein Vorgang mehr als verständlich, der sich zwischen ihm und dem obenerwähnten königlichen Hofpianisten Himmel abspielte. Sie gingen eines Tages Unter den Linden spazieren, als Himmel, der bisher Beethovens Meisterschaft nur vom Hörensagen kannte, ihn bat, ihm eine Probe seiner Improvisationskunst zu geben. Sie begaben sich in ein Kaffeehaus, in welchem sich ein Klavier befand, und Beethoven kam Himmels Wunsch nach. Dann aber verlangte er ein Gleiches auch von Himmel, der auch bereitwillig darauf einging. Als er aber eine ziemliche Zeit schon gespielt hatte, fragte ihn Beethoven plötzlich, wann er denn endlich einmal ordentlich anfangen würde, worauf Himmel, der sein Bestes gegeben zu haben meinte, aufsprang und eine häßliche Szene entstand, in der sie sich gegenseitig Grobheiten sagten. Beethoven erklärte später, er habe geglaubt, „Himmel habe nur so ein bißchen präludiert".

Da der König Berlin im Juli verließ und die meisten Mitglieder der Aristokratie seinem Beispiele folgten, so wird wohl auch Beethoven um diese Zeit seine Heimreise angetreten haben. Später im Jahre soll er in Presburg und Budapest gewesen sein, doch besitzen wir keine nähere Nachricht über Zweck und Erfolg dieser Reise.

In Wien selbst stürzte er sich mit dem alten Eifer in die Arbeit, Kompositionen, technische Studien und Schüler nahmen seine Zeit vollauf in Anspruch. Dazwischen fehlte es auch nicht an Gelegenheiten, sich öffentlich hören zu lassen, u. a. bot sich eine solche in einem Konzert, das die beiden Rombergs gaben. Alte Erinnerungen mögen in Beethoven wach geworden sein, als er den beiden Freunden seiner Jugend, mit denen er so manche Stunde künstlerischer Begeisterung und fröhlicher Geselligkeit verlebt hatte, wieder die Hand drückte. Aber die früheren herzlichen Beziehungen wollten sich nicht mehr einstellen, zu groß war die Veränderung, die seit ihrer Trennung in ihnen und ihren Verhältnissen vor sich gegangen war. In jenen Bonner Tagen waren die Rombergs die berühmten Künstler gewesen, Beethoven der arme unbekannte Organist, der noch Jahre emsigen Studiums bedurfte, bevor er in die öffentliche Arena treten durfte. Und jetzt war er eben anerkannt und gefeiert von Berlin zurückgekehrt, jetzt hatten die frühen Voraussagungen Neefes, die Wünsche Waldsteins sich zu erfüllen angefangen — als einen Klavierspieler, der es mit den Ersten aufnehmen konnte, als einen Komponisten, der die Erbschaft Mozarts anzutreten bestimmt schien, sahen sie ihn wieder. Und schon hatte er unzweideutig erkennen lassen, daß seine Wege weitab lagen von der altvertrauten goldenen Mittelstraße, die die Rombergs und die meisten zeit-

genössischen Komponisten wandelten. Die Rombergs verstanden ihn nicht mehr und wie später anderen, so mögen sie jetzt ihm selbst gegenüber kein Hehl daraus gemacht haben, daß, was als der unbewußte Ausdruck seiner immer selbständiger sich entwickelnden Persönlichkeit die Eigenart seines Schaffens bildete, ihnen als nichts anderes denn gesuchte Exzentrizität galt. Da mögen denn die Meinungen um so heftiger aneinandergeprallt sein, als Beethoven wohl wußte, mit wie verständnisloser Mißgunst die meisten seiner Berufsgenossen seinem raschen Aufstieg zuschauten. Lenz von Breuning, der jüngste der Brüder, der nach Wegelers Fortgang das besondere Vertrauen Beethovens genoß, machte, wie er selbst erzählt, „den Vermittler, nachdem Beethoven sich einmal beinahe mit den Rombergs entzweit hatte, und erreichte seinen Zweck so ziemlich". Es war selbstverständlich, daß Beethoven den alten Freunden seine Mitwirkung in ihrem Konzert zusagte und da sie ohne die damals so unerläßlichen Empfehlungen nach Wien gekommen waren, so war es das Gewicht seines Namens wohl allein, das ihrem Konzerte zu einem einigermaßen annehmbaren finanziellen Erfolg verhalf.

Inzwischen war eine Anzahl neuer Werke der verschiedensten Gattungen entstanden. Neben den beiden Violoncello-Sonaten eine solche zu vier Händen, die Variationen über einen russischen Tanz und als Krönung der Reihe das schon erwähnte Quintett op. 4 für Klavier und Blasinstrumente. An die Variationen knüpft sich eine amüsante Anekdote. Dieselben waren der Gräfin Browne gewidmet und der Graf hatte dafür Beethoven, den vielleicht wieder einmal die Lust zu reiten anwandelte, ein schönes Pferd geschenkt. Nur wenige Male hatte es Beethoven benutzt, als sein Interesse für den Reitsport schon wieder geschwunden war und nicht lange, so hatte er das Pferd ganz und gar vergessen. Nicht so aber sein Diener, — er fing an, es zu eigenem Nutzen auszuleihen und setzte das fort, bis Beethoven eines Tages durch eine ungeheure Futterrechnung sehr unliebsam an seinen Besitz erinnert wurde. —

Jener Zeit gehören auch zwei Gesänge an, von denen der eine „Abschiedsgesang an Wiens Bürger beim Auszug der Fahnendivision der Wiener Freiwilligen" im November 1796, der andere „Ein großes deutsches Volk sind wir" im April 1797 entstand. Sie waren, wie Haydns herrliches Kaiserlied, aus der Not der Stunde hervorgegangen, als die Besorgnis, mit der man das Näherrücken der französischen Armee unter Napoleon Bonaparte beobachtete, das Volk sich in hell aufflammender patriotischer Begeisterung um den Kaiser scharen ließ. Mit atemloser Spannung hatte man den Siegeszug des jungen Generals verfolgt, der in einem Alter, wo andere ihre militärische Laufbahn erst eigentlich beginnen, die höchste Staffel bereits erklommen hatte. Aber bange Furcht bemächtigte sich der Gemüter, als man erkannte, daß Österreich

der nächste Schauplatz seiner Taten werden sollte. Allerorten bildeten sich Freiwilligenkorps zur Verteidigung der Reichsgrenzen — es war für das Wiener, daß Beethoven den obigen Abschiedsgesang komponierte. Aber nichts vermochte den Vorwärtsmarsch der französischen Armee aufzuhalten, immer bedrohlicher wurde die Gefahr für Wien, der Landsturm wurde aufgeboten — damals schrieb Beethoven den zweiten der oben erwähnten Gesänge. Doch da wurde am 17. April 1797 der Frieden zu Leoben geschlossen, die Armee entlassen und rasch kehrte das Leben Wiens wieder in seine gewohnten Bahnen zurück. Beethoven war mit seinen zwei Liedern der große Wurf wie Haydn, dessen Hymne am 12. Februar, dem Geburtstag des Kaisers, auf allen Bühnen Wiens erklungen und im Fluge das Nationallied des österreichischen Volkes geworden war, nicht gelungen. In Haydns tief empfundener Melodie klingt die warme, fast kindlich gläubige Liebe des Volkes für seinen Kaiser, welche schon die Worte atmen, wieder, die beiden Gedichte Friedelbergs aber, die Beethoven vertont hatte, waren unter dem Eindruck des Augenblicks entstanden, aus einer Stimmung, die ebenso rasch verflog, wie sie gekommen — es ist nicht zu verwundern, daß Beethoven nicht so überzeugende Töne fand wie Haydn. In der Tat gingen seine Lieder ziemlich spurlos vorüber, so spurlos, daß Beethoven den Abschiedsgesang später mit neuem Text als Trinklied erscheinen lassen konnte.

Doch was bedeuteten kleine Mißerfolge wie diese, gegenüber der immer reiferen Schönheit der großen neuen Werke dieses Jahres, unter denen der Preis unstreitig der Klaviersonate op. 7 gebührt. Sie wie die Serenade op. 8 muten uns in ihrer sonnigen Heiterkeit an, als wären sie von Frühlingslicht übergossen, und wenn einmal eine Wolke für einen Augenblick den hellen Glanz verdunkelt, so ist es nur, um ihn uns um so leuchtender empfinden zu lassen, wenn sie vorübergehuscht ist. Wenn in den früheren Sonaten noch hier und da eine Unfreiheit oder eine zu deutlich hervortretende Absicht, sei es in der Formgebung, im Spielen mit den Künsten der Kontrapunktik oder in der bewußt brillanten Schreibart, die letzte Meisterschaft vermissen ließ, jene Meisterschaft, die das Bewußte wie ein unbewußt Notwendiges, das Unbewußte wie ein bewußt Notwendiges wirken läßt, so hat Beethoven alles das in seiner vierten Sonate weit hinter sich gelassen. Hier ist die höchste Poesie mit der höchsten Brillianz vereinigt und die letztere doch nur die natürliche Ausdrucksform der ersteren. So ist die Es-Dur-Sonate in der Tat die Erfüllung alles dessen, was die früheren versprachen, ein Werk, das in seiner apollinischen Heiterkeit wie eines jener griechischen Götterbilder auf uns wirkt, die uns mit ihrer Mischung von Würde und Anmut so tief entzücken.

Das Serenadentrio op. 8 in D-Dur für Klavier, Bratsche und Violoncell

nimmt uns nicht zu solchen Höhen und Tiefen wie die Sonate. Im Einklang mit dem praktischen Zweck einer „kleinen Nachtmusik“, auf den ja die Serenaden ursprünglich berechnet waren, hält sich die Musik auf einer gleichmäßigen Mittelstraße des Empfindens. Sechs kurze Sätze, alle gleich frisch und reizvoll, reihen sich aneinander: Marcia, Adagio, Menuetto, Adagio mit Scherzo, Allegretto alla polacca und Andante quasi Allegretto mit Variationen, die in das Marcia zurückleiten, mit dem die Serenade ausklingt wie sie begonnen. Bedeutsamer hebt sich von dem übrigen die getragene Melodie des G-Moll-Adagios ab, deren Eindringlichkeit durch das Zusammengehen von Violine und Bratsche in Oktaven noch erhöht wird, und in die wie spottend das übermütige Scherzo zweimal hineinfährt. Auch sonst blitzen originelle Züge auf, so der Pizz.-Schluß der Minuett und der der Polacca. Die zur selben Zeit entstandene, aber erst 1802 als op. 25 veröffentlichte Serenade für Flöte, Violine und Bratsche ist ein weiterer Beweis der Freude, die Beethoven damals am Experimentieren mit verschiedenartigen Instrumentalkombinationen hatte. Doch vermag uns das Werk, das wohl für eine bestimmte Gelegenheit und bestimmte Spieler geschrieben wurde, und es vor allem darauf absieht, den letzteren reichliche Gelegenheit zur Entfaltung ihrer Virtuosität zu geben, darüber hinaus nicht mehr zu interessieren — es steht in jedem Betracht weit unter der Serenade op. 8.

Das beruhigte Glücksgefühl, das die Werke dieser Zeit erfüllt, spiegeln auch die Briefe aus ihr wieder, besonders ein kurzes Schreiben an Wegeler, in welchem es heißt: „Mir gehts gut und ich kann sagen immer besser“. In anderen bricht eine tolle ungebändigte Lustigkeit hervor, die sich an Scherzen — nicht immer zartester Natur — nicht genug tun kann und sich gern in den kühnsten Wortspielen ergeht. Sie zeigen uns Beethoven, wie er im Kreise der vertrautesten Freunde war, rückhaltslos sich gebend, wie er gerade fühlte, der Lustigen lustigster, mit seinem schallenden Gelächter alle ansteckend, jederzeit zu Späßen aufgelegt. Keiner erzählte oder hörte amüsante Geschichten lieber als er und dabei war ihrer Derbheit nur eine Grenze gezogen, die seines Sittlichkeitsgefühles, dem nichts mehr zuwider war, als die Beziehungen zwischen den Geschlechtern zum Gegenstande frivolen Spottes gemacht zu sehen. Besonders war es eine neue Gestalt, die jetzt in seinem Leben auftauchte, der gegenüber er seiner Laune oft die Zügel schießen ließ, der Freiherr Nikolaus Zmeskall von Domanowecz. Zehn Jahre älter als Beethoven, ein feinsinniger Musiker und tüchtiger Cellist, dabei seines Zeichens Hofsekretär, war er wie wenige imstande, Beethovens Genie zu würdigen — daß er auch die kleinsten Zettel, die er von ihm erhielt, sorgsam aufbewahrte, beweist, daß er sich früh schon bewußt war, welche Wichtigkeit alles, was mit Beethoven in Zusammen-

hang stand, dermaleinst besitzen werde. Für Beethoven, der in den Dingen des Alltags noch immer die Naivität und Ungeschicklichkeit eines Kindes besaß und auf den Rat und die Hilfe ergebener Freunde geradezu angewiesen war, war die Bekanntschaft mit Zmeskall um so wertvoller, als wieder einer der Freunde der Jugend, Lenz v. Breuning, Wien verlassen hatte. Was Beethoven für ihn empfunden, geht aus den Worten, die er ihm zum Abschied ins Stammbuch schrieb, hervor — nach einem Zitat aus „Don Carlos" heißt es: „Lieber guter Breuning! Nie werde ich die Zeit, die ich sowohl schon in Bonn, als wie auch hier mit Dir zubrachte; vergessen; erhalte mir Deine Freundschaft, so wie Du mich immer gleich finden wirst. Dein wahrer Freund." Er sollte ihn nicht wiedersehen, ein früher Tod raffte Lenz schon nach wenigen Monaten dahin. Wohl kam später sein Bruder Stephan zu dauerndem Aufenthalt nach Wien, aber Beethovens Verhältnis zu ihm war ein durchaus anderes, als zu Zmeskall — die Breunings waren ihm zuviel gewesen, als daß er ihnen jene Rolle in seinem Leben zugemutet hätte, die Zmeskall bestimmt war. Vielleicht war es die fast unterwürfige Verehrung des letzteren, die ihn in Beethovens Augen entwertete: „Dehmut des Menschen gegen den Menschen", so hat er einmal geschrieben, „sie schmerzt mich". Und in einem Briefe an Zmeskall selbst heißt es: „Schreiben Sie ja nicht mehr der große Mann über mich — denn nie habe ich die Macht oder die Schwäche der menschlichen Natur so gefühlt als itzt". So wurde Zmeskall, der stets dienstbereite, immer nachgiebige, nie gekränkte allmählich zu einer Art Faktotum für ihn, nie aber scheint sich Beethoven ihm erschlossen zu haben, wie den Breunings, Wegeler und Amenda, nie auch hat er diesen gegenüber den burschikosen Ton angeschlagen, der durch seine Briefe an Zmeskall geht: „Mein wohlfeilster Baron", „Des Herrn Zmeskall Zmeskalität", „Verfluchter geladener Domanowetz — nicht Musikgraf, sondern Freßgraf, Dineen-Graf, Soupeen-Graf", „Liebster Baron Dreckfahrer", so redet er ihn an, oder er besingt ihn einmal auf den Text: „Graf, Graf, Graf — Schaf, liebstes Schaf!" Einmal scheint Zmeskall sich herausgenommen zu haben, Beethoven Moralvorschriften zu machen. Beethovens Antwort zeigt, wie wenig Zmeskall imstande war, die ausgetretenen Geleise einer bequemen Alltagsmoral zu verlassen und wie unbehaglich Beethoven derartige Gespräche deshalb waren. Der Brief, der uns noch weiter beschäftigen wird, ist so charakteristisch, daß er vollständig hierhergesetzt sei.

„Liebster Baron Dreckfahrer

je vous suis bien obligé pour votre faiblesse de vos yeux. — Übrigens verbitte ich mir ins Künftige mir meinen frohen Mut, den ich zuweilen habe, nicht zu nehmen, denn gestern durch Ihr Zmeskall-domanovezisches Geschwätz bin ich ganz traurig geworden, hol sie der Teufel, ich mag nichts von ihrer ganzen Moral wissen. Kraft ist die Moral

der Menschen, die sich vor anderen auszeichnen, sie ist auch die meinige. Und wenn sie mir heute wieder anfangen, so plage ich sie so sehr, bis sie alles gut und löblich finden, was ich tue...

Adieu Baron Ba...ron / ron / nor / orn / rno / onr /

(voilà quelque chose aus dem Versatzamt)."

Beethoven braucht Zmeskall zu Dienstleistungen verschiedenster Art. Vor allem hat er ihn mit Federn zu versorgen: „Seine des Herrn von Z. haben sich etwas zu beeilen mit dem Ausrupfen ihrer (darunter auch wahrscheinlich einiger fremde) Federn. Man hofft sie werden ihm nicht zu fest angewachsen sein — Sobald sie alles tun was wir wünschen wollen, sind wir mit vorzüglicher Achtung Ihr F.(reund) Beethoven".

Daß er auf ihn als Musiker etwas hält, zeigt der folgende Brief — Zmeskall soll offenbar seine Stelle in einer Probe bei der Gräfin Deym vertreten:

„Lieber Zmeskal — da ich wohl schwerlich zu der Gr. Deym heute kommen werde indem ich einen tüchtigen Katarrh seit gestern habe, so empfehle ich ihnen dieselbe bey der Probe heute an, was den Vortrag anbelangt, so war ich gestern da und da werden sie ihr nichts zu sagen brauchen, aber vielleicht des Tempos wegen".

Vielleicht ist es das bezeichnendste Moment des ganzen Verhältnisses, daß, obwohl die Freundschaft mit Zmeskall ungetrübt bis zu Beethovens Tode, also über 30 Jahre lang fortbestand, es immer bei dem zeremoniellen „Sie" zwischen ihnen blieb, während Beethoven sich allen den Obengenannten gegenüber, ebenso wie anderen, die ihm später näher traten (Graf Brunswick, Freiherr v. Gleichenstein) des vertraulichen „Du" bediente.

Wie wenig Beethoven auf Namen, Rang und Reichtum gab, dafür legt seine Freundschaft mit dem obenerwähnten Amenda, die etwa 1798 begann, das ehrendste Zeugnis ab. Amenda war ein junger Theologe, als tüchtiger Violinspieler ein begeisterter Bewunderer Beethovens, ganz augenscheinlich ein Mensch von Charakter, Geist und Wissen, dabei so arm, daß sich Beethoven für ihn einmal beim Fürsten Lichnowsky verwandte und ihn zugleich aufs dringendste bat: „sobald es ihm, es mag sein, wo es wolle, an etwas gebrechen sollte, ihm es gleich wissen zu tuen". Was er Beethoven wurde, geht aus jedem Satz der Briefe hervor, die Beethoven ihm nach der Trennung, die schon Mitte 1799 erfolgte, schrieb. Nur bei den Freunden seiner Jugend, bei den Breunings und Wegeler, hatte er das gefunden, was Amenda ihm gab. Deswegen heißt es auch einmal: „Du bist kein Wiener Freund, nein du bist einer von denen, wie sie mein vaterländischer Boden hervorzubringen pflegt und Tausend mal kommt mir der beste der Menschen, den ich kennen lernte, in

Sinn, ja gewiß unter den 2 Menschen, die meine ganze Liebe besaßen, bist du der dritte — nie kann das Andenken an dich mir verlöschen".

Wiener Freunde! — der Zufall hatte es so gefügt, daß er bis dahin noch keinen Wiener gefunden hatte, dem er einen Platz in seinem Herzen hätte einräumen mögen, der sein Verlangen nach Menschen befriedigt hätte, denen er sich nicht nur rückhaltslos, sondern ohne eigennützige Nebengedanken hingeben konnte, die ihm mit dem, was sie waren, das höchste, was Freundschaft geben kann, gaben. Er schreibt an Amenda im Juli 1800: „Jetzt ist zu meinem Trost wieder ein Mensch (Stephan v. Breuning) hergekommen, mit dem ich das Vergnügen des Umgangs und der uneigennützigen Freundschaft teilen kann. ... Auch ihm kann der ... nicht gefallen, er ist und bleibt zu schwach zur Freundschaft". Unwillkürlich denken wir an Beethovens Wort in jenem Brief an Zmeskall: „Kraft ist die Moral der Menschen, die sich vor anderen auszeichnen" und wir können kaum zweifeln, daß er es wohl war, den er im Sinne hatte. Fast brutal klingt es, wenn er fortfährt: „ich betrachte ihn und ... als bloße Instrumente, worauf ich wenns mir gefällt spiele, aber nie können sie edle Zeugen meiner innern und äußern Tätigkeit ebensowenig als wahre Teilnehmer an mir werden. Ich taxiere sie nur nach dem, was sie mir leisten". Auf den ersten Blick scheint ein skrupellos berechnender Geist aus diesen Worten zu sprechen. Aber bevor wir ein Urteil fällen, müssen wir uns das Verhältnis Beethovens zur Gesamtheit seiner Freunde und Bekannten vergegenwärtigen, müssen wir uns erinnern, daß, wenn er Dienste in Anspruch nahm, er auch immer bereit war, sie zu leisten und daß im Grunde, was er beanspruchte, wenig war verglichen mit dem, was er gab. Der Verkehr mit Ausnahmemenschen bedeutet immer Opfer, aber er bedeutet auch einen Gewinn, wie ihn nichts anderes zu bieten vermag — er hebt den Menschen vor sich selbst. Es hat wenige hervorragende Persönlichkeiten gegeben, in deren Leben nicht Geringere getreten wären, die, ohne die Rechte des Freundes zu beanspruchen, bereit waren, die Verpflichtungen eines solchen zu übernehmen, die, mehr geduldet als gesucht, jede Gelegenheit benützten, die Dankesschuld, die das Vorrecht des Umgangs mit jenen ihnen auferlegte, auf die ihnen einzig mögliche Art abzutragen. Nur wenige haben allerdings den Mut der Wahrhaftigkeit gehabt wie Beethoven, der sich über die Art des Verhältnisses ganz klar war und sich nicht scheute, einem vertrautesten Freunde die gleiche Klarheit zu geben. Werden solche Vertraulichkeiten dann ans Licht der Öffentlichkeit gezerrt, so wirken sie in ihrer ungeschminkten Offenheit viel liebloser, grausamer, als sie gemeint waren.

Wer übrigens die zweite jener in dem obigen Brief angedeuteten Persönlichkeiten ist, läßt sich auch unschwer erraten: die größte Wahrscheinlichkeit spricht

für Schuppanzigh, der uns schon als trefflicher Violinist bekannt ist. Sechs Jahre jünger als Beethoven, dabei früh schon von unnatürlicher Korpulenz, ist er oft die Zielscheibe des Beethovenschen Witzes gewesen — als Milord Falstaff figuriert er in seinen Briefen. Auch ihn hat er einmal in wenig schmeichelhafter Weise angesungen: „Lob auf den Dicken. Schuppanzigh ist ein Lump, Lump, Lump, ... Wir stimmen alle ein, Du bist der größte Esel" ... so lautet der Text eines kleinen übermütigen Stückes für „Soli und Chor". Übrigens pflegte Beethoven ihn weder mit dem formellen „Sie" noch dem freundschaftlichen „Du", sondern mit „Er" anzureden, und da Schuppanzigh sich derselben Form bediente, so muß der persönliche Verkehr zwischen ihnen sich seltsam genug abgespielt haben. — Außer Schuppanzigh käme noch Wenzel Krumpholz in Betracht. Mitglied des Wiener Hofopernorchesters und Schüler Haydns soll er früher als viele andere die Bedeutung Beethovens erkannt haben. Er schloß sich eng an ihn an und Beethoven, der ihn seinen Narren zu nennen pflegte, ließ sich seine Freundschaft gefallen und erwiderte sie, soweit der Abstand zwischen ihnen das gestattete.

Jedenfalls haben wir in der Tatsache, daß Beethoven zu einer Zeit, wo sein Name außerhalb Wiens noch wenig Klang hatte, so opferbereite Verehrung fand, einen neuen Beweis des ungewöhnlichen Eindrucks, den er als Mensch wie als Künstler auf seine Umgebung machte.

Beethovens Persönlichkeit

Mit dem Jahre 1798, zu dem wir jetzt kommen, tritt in Beethovens Dasein, das in den letzten Jahren unter einem so glücklichen Stern gestanden hatte, ein jäher Wechsel ein: sein Gehör fängt an, zu schwinden, die Tragödie seines Lebens beginnt. War er gerüstet, sie auf sich zu nehmen? Für die Beantwortung dieser Frage ist es notwendig, uns das Charakterbild Beethovens, wie es jetzt nach fünf an Arbeit, Erfahrungen und Erfolgen reichen Jahren vor uns steht, zusammenfassend zu vergegenwärtigen.

Beethovens Charakter hat die verschiedenartigsten Beurteilungen erfahren: die einen haben ihn als einen Heiligen dargestellt und darin ebenso geirrt, wie jene anderen, die ihn als einen Menschen so voll moralischer Gebrechen zeichneten, daß wir nicht fassen können, wie er Werke von solcher Reinheit und Größe schaffen konnte. Sollen wir glauben, daß zwei Seelen in seiner Brust wohnten, von denen die eine dem Menschen, die andere dem Künstler angehörte, von denen die eine fest an der Erde haftete, indessen die andere nach gotterfüllten Höhen emporstrebte, daß er klein, schwach, häßlich in seinem Tun und doch groß, stark und schön in seiner Kunst sein konnte? Nein, wir können das eine vom anderen nicht trennen, wir können die Kunst nicht als ein Ding für sich ansehen, das ein Eigenleben führt, unberührt von den Trieben des übrigen Menschen, wir können es am allerwenigsten bei einem Meister, bei dem das Schwergewicht des Schaffens in der Instrumentalmusik ruht. Denn in der reinen Instrumentalmusik, d. h. jener Musik, die nicht wie die vokale in dem gesungenen Wort, noch wie die programmatische in dem vorher festgelegten Inhalt Stütze und Führer hat, ist der Komponist ganz und gar auf sich selbst gewiesen. Die Stimmen in der eigenen Brust sind es, die allein in seiner Musik wiederklingen, und je freier, ungekünstelter sein Schaffen, um so mehr wird es ein Echo jener Stimmen, ein Spiegel seines Innern sein. Das ist es, was es so unmöglich macht, in das Wesen der Kunst Beethovens einzudringen, wenn wir nicht erst seine Persönlichkeit erkannt haben, das ist es zugleich, weshalb *jene* uns vielfach erst den Schlüssel zu den letzten Rätseln *dieser* bietet.

Prüfen wir die Anschuldigungen, die am häufigsten und auch von den unbefangensten Beurteilern gegen ihn erhoben worden sind, jetzt im einzelnen. Der Leser wird sich jener Mergentheimer Reise des Jahres 1791 erinnern und des Berichtes darüber, in dem Beethovens Bescheidenheit in so anerkennenden Worten hervorgehoben wurde. Die Ehrungen, die ihm in Wien so rasch zuteil wurden, sollen nun einen gänzlichen Wandel in ihm bewirkt haben: der früher so scheu Zurückhaltende fing an, einen „etwas hohen Ton" anzuschlagen, so

heißt es und die selbstverleugnende Bescheidenheit der Jugend einem stolzen, dünkelhaften Wesen Platz zu machen. Wie vielen Menschen, die rasch und früh zu Erfolg und Ruhm gelangt sind, ist der gleiche Vorwurf wohl erspart geblieben? War es nicht diese Erkenntnis, die Goethe das prachtvolle Wort von den Braven, die sich der Tat freuen, während nur die Lumpen bescheiden sind, prägen ließ? Es ist meistens ein halb unbewußtes Gefühl eifersüchtiger Mißgunst, das von dem Künstler verlangt, daß er die Freude an der Tat nicht zeigen, das Bewußtsein der Kraft, deren Äußerungen von der Welt mit hellem Jubel begrüßt werden, verleugnen soll. In diesem Kraftgefühl gerade birgt sich aber das Geheimnis von Beethovens Persönlichkeit. Es ließ ihn jenes so vielfach mißverstandene Wort sprechen „Kraft ist die Moral der Menschen, die sich vor anderen auszeichnen und sie ist auch die meinige", ein Wort, das recht gedeutet, uns mit größter Bewunderung für Beethovens Sittlichkeitsgefühl erfüllen muß. Denn mit ihm hat er uns ein Glaubensbekenntnis von seltener Höhe der Anschauung gegeben. Er konnte sich den Menschen nicht als ein willenloses Geschöpf, das auf seinem Wege, blind vom Schicksal getrieben, von „einem Gott nur von außen gestoßen werde" denken. Er empfand die Kraft, die in ihm waltete, als ein göttliches Pfand, für dessen Gebrauch er und er allein verantwortlich sei. In diesem Verantwortlichkeitsgefühl steckte für ihn die höchste Moralität. Keiner hat seinen Gott gläubiger, inniger verehrt als Beethoven, aber nicht mit Gebeten diente er ihm, sondern mit Taten: in seinen Werken legte er Rechenschaft ab von dem Gebrauch, den er von dem verliehenen Pfande gemacht, in seinen Adagios erhob sich seine Seele in weihevoller Andacht, seine Allegros sind Hymnen jubelnden Dankes. Und als die Stunde des Unglücks schlug, als es ihn unter seinen Wogen zu ersticken drohte, auch da war es die eigene Kraft, an die er sich hilfeheischend wandte, da sprach er das Wort: „Ich werde dem Schicksal in den Rachen greifen, ganz niederbeugen soll es mich gewiß nicht", da war sie es, die ihm den Mut gab, dem Schicksal die Stirne zu bieten und mit ihm zu ringen, bis er es bezwungen. Wie aber seine Moral in seiner Kraft, so wurzelte seine Kraft in dem Bewußtsein seines Könnens, in seiner Kunst, sie waren ihm eines und dasselbe, ein Ausfluß des göttlichen Willens. Unlösbar sind diese drei: Moral, Kraft, Kunst deshalb bei ihm miteinander verschlungen, ja, das eine ist so undenkbar ohne das andere, daß Ursache und Wirkung kaum noch unterscheidbar sind. Nun geschieht es ja oft genug, daß das Gefühl der Kraft — eine Flamme, die versengt statt zu erwärmen — zu selbstüberheblicher Geringschätzung des Könnens anderer führt und den Maßstab für die eigenen Leistungen verliert. Dann offenbart es eine innere Leerheit, die zurückstößt, dann wird es zur Klippe, an der das Schifflein des Künstlers früher oder

später scheitern muß. Denn nichts führt schneller zum Stillstand, verschließt den Weg zu wirklicher Größe sicherer als ein Überschätzen der eigenen Leistungen. Denn auch das ist eine unumgängliche Eigenschaft der Größe, jene Bescheidenheit, die nicht im Verkennen der eigenen, sondern im Erkennen der Kraft anderer, an denen sie sich mißt, ihre Wurzeln hat.

Wie hat sich nun Beethoven zu den Künstlern seiner Zeit gestellt? Im Jahre 1799 war es, da ging er einmal mit Cramer im Wiener Augarten während einer Aufführung von Mozarts C-Moll-Konzert umher. Plötzlich blieb er bei einer besonders schönen Stelle stehen und rief aus: „Cramer! Cramer! wir werden niemals imstande sein, etwas Ähnliches zu machen!" Und als er das sagte, hatte er bereits in seinem dritten Trio, seiner Es-Dur-Sonate u. a. Werke geschaffen, vor denen das meiste von dem, was Mozart in der Instrumentalmusik geleistet, verblaßt. Wie er über Haydn dachte, dafür mag ein Wort aus seinen späteren Jahren als Beweis dienen. Er hatte ein Bild von Haydns Geburtshaus geschenkt erhalten und empfand eine unaussprechliche Freude darüber und indem er es einem Besucher zeigte, rief er aus: „Sieh dies kleine Haus und darin wurde ein so großer Mann geboren". Von seiner unbegrenzten Verehrung für Bach legt mehr als einer seiner Briefe Zeugnis ab; in Händel aber sah er den größten aller Komponisten, „vor dem beuge ich mein Knie", erklärte er noch kurz vor seinem Tode. Auch von anderen, deren Werke längst verschollen sind, hat Beethoven stets in Ausdrücken aufrichtiger Anerkennung gesprochen, so von Weigl, Salieri, Gyrowetz, Albrechtsberger, Eybler, er übersah die Mängel ihrer Begabung gerne gegenüber der Gründlichkeit ihrer Kenntnisse. Und wie stellte er sich zu den Jüngeren, Mitstrebenden? Unter ihnen ist als der bedeutendste Muzio Clementi (geb. 1752) zu nennen, der auch heute noch durch seine Etuden und Sonaten wohl erinnerte, der glänzende Klavierspieler und große Pädagoge, aus dessen Schule u. a. Cramer, Field und Meyerbeer hervorgingen. Als er im Jahre 1802 nach Wien kam, wollte Beethoven ihn sofort besuchen, ein Beweis dafür, wie bereitwillig er wirklichem Können seine Huldigung darbrachte. Aber sein Bruder, in so vielem sein böser Genius, überredete ihn, daß es an Clementi sei, ihm zuerst aufzuwarten. Beethoven gab nach und das Verhältnis zwischen den beiden Künstlern war eine Zeitlang ein um so gespannteres, als sie öfter im selben Gasthaus zu Mittag speisten und taten, als ob sie sich nicht kennten. Schließlich fanden sie aber doch den Weg zueinander und ihre Beziehungen wurden nun äußerst freundschaftliche. — Cramer kam 1799 nach Wien. Rasch entspann sich unter den ungefähr gleichaltrigen Künstlern ein herzliches Verhältnis; die Bewunderung, die die früher angeführten Urteile Cramers über Beethoven als Komponisten und Pianisten diktierte, schloß auch den Men-

schen ein, die Liebe und Begeisterung, mit der er bis an sein Ende von ihm sprach, lassen keinen Zweifel darüber. Hummel, um acht Jahre jünger als Beethoven, war diesem früh nähergetreten. Schüler Mozarts, Albrechtsbergers und Salieris, dreier Meister, die auch Beethoven so viel gewesen waren, empfahl er sich schon dadurch dem älteren Künstler. Aus Briefen, die wir an anderer Stelle mitteilen werden, wird uns das vertrauliche Verhältnis, in dem sie zueinander standen, klar werden. Sie werden uns beweisen, daß Beethoven trotz des Unterschiedes des Alters und der Stellung den so viel jüngeren Kollegen diesen Unterschied nie fühlen ließ. Als einer seiner gefährlichsten Rivalen erwies sich Beethoven der heute gänzlich vergessene Joseph Wölffl, der sich als Komponist einen geachteten Namen gemacht hatte und sich als Pianist durch die ungemeine Klarheit und Sicherheit seines Spiels auszeichnete, wobei ihm seine ungewöhnlich große Hand sehr zustatten kam. Beide Künstler hatten ihren Kreis von Bewunderern, an der Spitze der Beethovenschen Partei stand der Fürst Lichnowsky, an der der Wölfflschen ein Freiherr von Wetzlar, und man kann sich vorstellen, zu welcher Siedehitze das Interesse sich steigerte, wenn sie, wie das häufig der Fall war, sich im Hause eines ihrer Protektoren hören ließen, ganz besonders aber, wenn sie an zwei Klavieren zusammen über gegebene Themen fantasierten, jeder durch den Eifer der Hörer und die Gegenwart des anderen zu höchsten Leistungen angespornt. Hübsch fügt ein Zeitgenosse, der Ritter Ignaz von Seyfried, selbst ein vortrefflicher Musiker, seiner Schilderung solcher Abende hinzu: „Noch ein ganz eigentümliches Vergnügen erwuchs dabei dem vorurteilsfreien unbefangenen Beobachter im stillen Reflektieren über beide Mäzenaten, wie sie in gespannter Aufmerksamkeit den Leistungen ihrer Schützlinge lauschend folgten, beifallspendende Blicke sich zusendeten und schließlich mit altritterlicher Courtoisie dem gegenseitigen Verdienste unbedingt volle Gerechtigkeit widerfahren ließen. Die Protegierten selbst aber kümmerten sich darum blutwenig. Sie achteten sich, weil sie sich selbst am besten zu taxieren wußten und als gerade ehrliche Deutsche von dem lobwürdigen Grundsatze ausgingen: daß die Kunststraße für viele breit genug wäre, ohne sich wechselseitig auf der Wandelbahn zum Ziele des Ruhmes neidisch zu irren."

Der einzige, dessen Zusammentreffen mit Beethoven keinen glücklichen Ausgang nahm, war Steibelt. Ein bis zum Größenwahn aufgeblasener Mensch ohne moralischen Halt, ohne wahrhaft künstlerisches Empfinden, verstand er es doch, durch seine verblüffende Fertigkeit das Publikum für sich zu interessieren. Beim Grafen Fries traf Beethoven zum erstenmal mit ihm zusammen. Beethoven spielte sein Klarinetten-Trio op. 11, das dem Spieler wenig Gelegenheit zur Entfaltung seines Könnens bietet. Steibelt ließ sich

darauf in einem Quintett eigener Komposition und einer freien Fantasie hören, in der er besonders durch seine damals noch neuen Tremulandos die Hörer zu lautem Beifall hinriß. Vielleicht war es der Gedanke, mit wie billigen Mitteln doch das Publikum zu begeistern sei, weshalb Beethoven nicht dazu zu bewegen war, sich an diesem Abend als Solist zu zeigen. Acht Tage darauf waren beide wieder beim Grafen Fries und Steibelt gab dort ein Beispiel einer fast unglaublichen Taktlosigkeit und Anmaßung, indem er, nachdem er vorher ein neues Quintett vorgeführt hatte, eine wohlvorbereitete Fantasie über dasselbe Weiglsche Thema, das Beethoven für die Variationen jenes Trios benutzt hatte, vortrug, gleich als wolle er Beethoven weisen, wieviel mehr er daraus zu machen wisse. Wieder sträubte sich Beethoven auf das heftigste, dem Wunsch der Anwesenden, ihn zu hören, nachzugeben. Sein Stolz mag sich dagegen aufgebäumt haben, mit einem solchen Gegner zu kämpfen, doch die Freunde ließen nicht nach und endlich ging er, wie Ries erzählt, „wie halb hingestoßen zum Klavier, nahm im Vorbeigehen die Violoncellstimme des Steibeltschen Quintetts mit, legte sie verkehrt aufs Pult und trommelte mit einem Finger von den ersten Takten ein Thema heraus“. Dann aber vergaß er Gelegenheit und Gegner, Fantasie und Empfinden rissen ihn mit sich fort und so ungeheuer war der Eindruck seines Spieles, daß Steibelt es für ratsam hielt, noch bevor Beethoven geendet, zu verschwinden. Er muß wohl seine Ohnmacht diesem Gegner gegenüber selbst gespürt haben, denn bei künftigen Einladungen machte er es stets zu einer Bedingung seines Erscheinens, daß Beethoven nicht zugezogen werde.

Können wir nach allem Gesagten wirklich die Anschuldigung eines überheblichen Wesens gegen Beethoven aufrecht erhalten? Man wird mir entgegnen, daß er nach den Aussagen mehrerer seiner Bekannten im Kreise seiner Freunde oft in Ausdrücken größter Nichtachtung von den Leistungen anderer gesprochen habe und vor allem, daß Haydn ihn nie anders als den Großmogul genannt und damit auch seine anmaßliche Art gekennzeichnet habe. Was den letzten Punkt betrifft, so müssen wir uns die ganzen Umstände der Beziehungen zwischen den beiden Männern gegenwärtig halten, um Haydns Urteil richtig einzuschätzen. Als sein Schüler, unbekannt, unfertig, war Beethoven nach Wien gekommen. Ein Jahr später geht Haydn fort und als er nach zwei Jahren zurückkehrt, findet er ihn von einem Kreise begeisterter Bewunderer umgeben, — aus dem Schüler ist ein Meister geworden und was mehr ist, ein Meister, der ihm, Joseph Haydn, dem in allen Teilen der Welt anerkannten Herrscher im Reiche der Instrumentalmusik, die Gefolgschaft aufgesagt hat, der seinen wohlgemeinten Rat, sein C-Moll-Trio nicht zu veröffentlichen, in die Winde schlägt und sich weigert, ihn, Haydn, öffentlich als

seinen Lehrer anzuerkennen, der sich zudem mit jedem neuen Werk weiter von den Wegen und Zielen der Haydnschen Kunst entfernt. Ganz sicherlich ist nie ein Empfinden der Eifersucht in Haydn erwacht, dazu war er sich seiner Bedeutung und Stellung viel zu sehr bewußt. Aber es kann uns nicht überraschen, wenn Beethovens Art ihm überheblich, ja anmaßend erschien, wenn er sich schwer darein finden konnte, den jungen Mann, den er eben noch herablassend begönnert hatte, nun als Mitherrscher in seinem Reiche anzuerkennen.

Was aber Beethovens wegwerfende Urteile über die Leistungen des Durchschnitts seiner Zunftgenossen betrifft, so wissen wir schon, daß keiner freudiger das Gute, ganz gleich, ob es ein angeborenes oder ein erworbenes war, anerkannte als er. Wo er aber auf bloßen Scharlatanismus oder jenes handwerksmäßige Musikmachen, wie es damals Gang und Gebe war, traf, da loderte sein Zorn auf. Wollen wir es ihm verargen, daß er, in dessen Wesen die rückhaltsloseste Offenheit einen Grundzug bildete, die Worte nicht abwog, wenn er unter Freunden einmal seinem Unwillen über diese Schächer und Pharisäer im heiligen Tempel der Kunst die Zügel schießen ließ? Wir werden es um so weniger, wenn wir hören, wie fast vom Tage seiner Ankunft in Wien an Neid und Mißgunst ihn verfolgten. Er war nicht der einzige, dem es so ergangen war, die meisten der Wiener Musiker waren Männer ohne Bildung, ohne Streben, denen die Kunst in handwerksmäßigem Betriebe nur noch die melkende Kuh war, die mit scheelen Augen jeden fremden Musiker als einen unberechtigten Eindringling betrachteten. „Sollte es dem fremden Künstler — so heißt es in einer Schilderung des Wiener Musiklebens aus dem Jahre 1800 — einfallen, hierbleiben zu wollen, so ist das Ganze Corpus musicum sein Feind". Gegen Beethoven richtete sich ihre Wut mit verdoppelter Schärfe, weil er sich nicht nur künstlerisch, sondern auch gesellschaftlich im ersten Ansturm gleich eine Stellung errungen hatte, wie sie andern und auch den größten unter ihnen erst nach vieljährigem Werben zugestanden wurde. Wie gesagt — können wir uns wundern, wenn er, durch beständige Angriffe verbittert, gelegentlich einmal die Schale seines Zornes, seiner Verachtung über seine Gegner ausgoß?

Berechtigter als die eben besprochenen Anschuldigungen ist die Verurteilung, die er wegen seines schon erwähnten Mangels an Selbstbeherrschung, seiner unberechenbaren Heftigkeit erfahren hat. Er sagt selbst in einem Brief an Ries einmal darüber: „Ich habe die Gabe, daß ich über eine Menge Sachen meine Empfindlichkeit verbergen und zurückhalten kann; werde ich aber auch einmal gereizt zu einer Zeit, wo ich empfänglicher für den Zorn bin, so platze ich auch stärker raus als jeder andere". Dann konnte seine Wut sich in Formen äußern — wir haben ein solches Beispiel schon kennen gelernt —

für die es auch, wenn er in der Sache selbst im Rechte war, keine Entschuldigung geben kann. Wenn man das aber als einen moralischen Defekt, als einen Beweis sittlicher Haltlosigkeit hingestellt hat, so muß dagegen mit aller Energie Einspruch erhoben werden. In Wilhelm Meister heißt es einmal: „Der edle Mensch darf sich in Momenten vernachlässigen", das heißt sein Adel leidet darunter nicht, und das Wort könnten wir hier sehr wohl auf Beethoven anwenden. Ich will es dabei gänzlich dahingestellt sein lassen, inwieweit solche Ausbrüche auf körperliche Ursachen, über die der Mensch keine Kontrolle hat, zurückzuführen sind oder wieweit er als Sohn einer kränklichen Mutter und eines trunksüchtigen Vaters zu derartigen nervösen Anfällen prädestiniert war. Was wir aber unter keinen Umständen übersehen dürfen, ist, daß es sich in solchen Fällen meistens um geringfügige Vorkommnisse des täglichen Lebens handelte, daß Beethoven, in solchen Dingen unerfahren wie ein Kind, sich gar zu leicht von anderen leiten ließ und daß er, dem jede Falschheit fremd war, zu sehr dahin neigte, fremde Einflüsterungen ohne Prüfung als Wahrheit hinzunehmen. Aber groß wie sein augenblicklicher Zorn, ebenso groß war auch seine Reue, wenn er erkannte, daß er im Unrecht war, ebenso groß auch seine Bereitwilligkeit, sein Vergehen einzugestehen und die Vergebung des Beleidigten zu erbitten. Dann fühlt man in jedem Wort den Schmerz darüber, daß er sich vergessen konnte, den Wunsch, was er gefehlt, gut zu machen. Die folgenden Briefe mögen für sich selbst sprechen. Der erste ist an den Freund Wegeler während dessen Aufenthaltes in Wien, also zwischen 1794 und 96 gerichtet.

„Liebster, bester! in was für einem abscheulichen Bilde hast Du mich mir selbst dargestellt ich erkenne es, ich verdiene Deine Freundschaft nicht, Du bist so edel, so gutdenkend, und das ist das erstemal, daß ich mich nicht neben Dir stellen darf, weit unter Dir bin ich gefallen, ach ich habe meinem besten edelsten Freund wochenlang Verdruß gemacht, Du glaubst, ich habe an der Güte meines Herzens verlohren, dem Himmel sei Dank: nein, es war keine absichtliche, ausgedachte Boßheit von mir, die mich so handeln ließ, es war mein unverzeihlicher Leichtsinn, der mich die Sache nicht in dem Lichte sehen ließ, wie sie wirklich war — o wie schäm ich mich für Dir, wie für mir selbst — fast traue ich mich nicht mehr, Dich um Deine Freundschaft wieder zu bitten — ach Wegeler nur mein einziger Trost ist, daß Du mich fast seit meiner Kindheit kanntest, und doch o laß michs selbst sagen, ich war doch immer gut und bestrebte mich immer der Rechtschaffenheit und Biederkeit in meinen Handlungen, wie hättest Du mich sonst lieben können! sollte ich denn jetzt seit der kurzen Zeit auf einmal mich so schrecklich, so sehr zu meinem Nachtheil geändert haben — unmöglich, diese Gefühle des großen, des guten sollten alle auf einmal in mir erloschen seyn? nein Wegeler lieber, bester, o wag es noch einmal, Dich wieder ganz in die Arme Deines B. zu werfen, baue auf die guten Eigenschaften, die Du sonst in ihm gefunden hast, ich stehe Dir dafür, den reinen Tempel der heiligen Freundschaft, den Du darauf aufrichten wirst, er wird fest, ewig stehen, kein Zufall,

kein Sturm wird ihn in seinen grundfesten erschütern können — fest — Ewig — unsere Freundschaft — Verzeihung — Vergessenheit ... wiederaufleben der sterbenden sinkenden Freundschaft — o Wegeler verstoße sie nicht diese Hand der Aussöhnung, gib die Deinige in die meine — ach Gott — doch nichts mehr — ich selbst komme zu Dir, und werfe mich in Deine Arme, und bitte um den verlohrenen Freund, und Du gibst Dich mir, dem reuevollen, Dich liebenden, Dich nie vergessenden

Beethoven

wieder.

Hummel hat zwei Zettel von Beethovens Hand hinterlassen. Der erste lautet: „Komme er nicht mehr zu mir! er ist ein falscher Hund und falsche Hunde hole der Schinder. Beethoven".

Aber tags darauf schon erhielt er den folgenden:

„Hertzens Nazerl!

Du bist ein ehrlicher Kerl und hattest Recht, das sehe ich ein; komm also diesen Nachmittag zu mir, Du findest auch den Schuppanzigh und wir Beide wollen dich rüffeln, knüffeln und schütteln, daß du deine Freude dran haben sollst.

Dich küßt

Dein Beethoven
auch Mehlschöberl genannt."

Der folgende Brief an Stephan von Breuning aus dem Jahre 1804 war von einem Miniaturporträt Beethovens begleitet:

„Hinter diesem Gemälde, mein guter, lieber Steffen, sei auf ewig verborgen, was eine Zeit lang zwischen uns vorgegangen. Ich weiß es, ich habe Dein Herz zerrissen. Die Bewegung in mir, die Du gewiß bemerken mußtest, hatte mich genug dafür gestraft. Boßheit wars nicht, was in mir gegen Dich vorging, nein, ich wäre Deiner Freundschaft nie mehr würdig; Leidenschaft bei Dir und bei mir — aber Mißtrauen gegen Dich ward in mir rege. — Es stellten sich Menschen zwischen uns die Deiner und meiner nie würdig sind; — mein Portrait war Dir schon lange bestimmt, du weißt es ja, daß ich es immer Jemand bestimmt hatte, wem könnte ich es wohl mit dem wärmsten Herzen geben, als Dir, treuer, guter, edler Steffen — Verzeih mir, wenn ich Dir wehe that; ich litt selbst nicht weniger, als ich Dich so lange nicht um mich sah, empfand ich es erst recht lebhaft, wie theuer Du meinem Herzen bist und ewig sein wirst

Dein

(ohne Unterschrift)

Du wirst wohl auch wieder in meine Arme fliehen, wie sonst."

Uns wollen Briefe wie dieser und vor allem der an Wegeler übertrieben, eines Mannes kaum würdig erscheinen. Aber man befand sich damals ja in jener Periode Jean Paulscher Gefühlsseligkeit, wo die Empfindungen stets zwischen den äußersten Extremen hin und her schwankten, himmelhoch jauch-

zend oder zu Tode betrübt und entsprechend überschwenglich sich äußerten. Bei einem geringeren Menschen würde eine solche überfließend demütige Reue als ein Beweis von Schwäche erscheinen, bei einer so willensstarken Natur wie Beethovens wirkt sie als ein Zeichen hoher sittlicher Kraft. Mir geht dabei das Bibelwort durch den Sinn: „Der Himmel hat mehr Freude an einem reuigen Sünder als an hundert Gerechten" und ich weiß nicht, wer höher zu stellen ist, der Mensch, dem die Natur eine unerschütterliche Ruhe verliehen hat, die vor jeder heftigen Wallung bewahrt und ihn stets Herr seiner selbst bleiben läßt oder jener, der, mit einem leicht entzündbaren Temperament begabt, rasch aufflammt, aber ebenso rasch einen Irrtum bekennt, bereut und eingesteht! Die Palme freilich gebührt dem, der sein heißes Blut niederzuhalten, seine Leidenschaft zu bemeistern imstande ist — aber wie wenige solcher gibt es, wie wenige zumal unter Künstlern, die zu sehr Geschöpfe ihrer Empfindungen sind, als daß sie von ihnen nicht zuweilen fortgerissen werden sollten!

Das sind die schwerwiegendsten der Ausstellungen, die man an dem jüngeren Beethoven gemacht hat — wie geringfügig erscheinen sie seinem Gesamtbilde gegenüber! Wir wollen zur Vervollständigung des letzteren noch einige Züge beibringen, soweit das, ohne der Darstellung in wichtigen Punkten vorauszugreifen, hier möglich ist. Für vieles, was jetzt nur in allgemeinen Umrissen angedeutet werden kann, wird der Leser in der weiteren Geschichte unseres Meisters zahlreiche Belege und Bestätigungen finden, die seine Persönlichkeit in immer greifbarerer Deutlichkeit aus dem dunklen Hintergrunde seiner Geschichte hervortreten lassen werden. Anderes wird ihn an früher Gesagtes erinnern und er wird daraus ersehen, wie getreulich Beethoven als Mann gehalten hat, was er als Knabe und Jüngling versprach.

Wir erinnern uns, wie energisch Beethoven seine Ansichten über die Beziehungen der Geschlechter zueinander in Bonn vertreten hatte. Nun befand er sich in Wien, dem an Schlingen und Fallen für einen jungen Künstler überreichen, dem lebenslustigen, sinnenfrohen Wien, wo jeder für die sittlichen Schwächen des Nachbarn um so bereitwilligere Nachsicht hatte als er wußte, wie sehr er dieser selbst bedurfte, wo selbst der ehrbare Haydn und der gute Mozart sich kleine Verletzungen der Gebote ehelicher Treue zuschulden kommen lassen durften! Und man glaube nicht, daß an Beethoven, weil er klein und häßlich war, die Versuchung nicht herangetreten sei. Auch die Frauen vermochten dem seltsam faszinierenden Reiz, den seine Persönlichkeit ausstrahlte, nicht zu widerstehen. Wegeler erzählt, Beethoven sei in den Jahren, die er mit ihm in Wien verbrachte, „nie ohne eine Liebe gewesen und habe mitunter Eroberungen gemacht, die manchem Adonis wo nicht unmöglich, doch sehr schwer geworden wären". Dabei soll nicht behauptet werden, daß er nicht gelegent-

lich einmal den heißen Regungen des Blutes nachgegeben hätte, aber stets dachte er daran mit einem Gefühl des Ekels und der Leere zurück. In einer jener rhapsodischen Eintragungen in seinen Skizzenbüchern, von denen wir früher gesprochen haben, heißt es: „Nur Liebe — ja nur Sie vermag Dir ein glücklicheres Leben zu geben — O Gott — laß mich sie — jene endlich finden — die mich in Tugend bestärkt — die mir erlaubt, mein ist —". Diese Worte enthüllen zugleich sein Sehnen und die Reinheit seines Empfindens. Für dieses letztere könnten wir ein sprechenderes Zeugnis nicht beibringen als die Tatsache, daß sich an ihn, dem Neid und Mißgunst auf Schritt und Tritt nachspürten, den sie, da sie ihn als Künstler nicht antasten konnten, als Menschen doppelt gern zu sich herabgezogen hätten, nie der Skandal geheftet hat. Nie hat er die Gelegenheiten, die sich ihm so reichlich boten, ausgenutzt, nie hat ihn sein strenges Sittlichkeitsgefühl in dem Verhältnis zu den Mädchen und Frauen seiner Kreise im Stich gelassen, ja so unerschütterlich streng waren seine Anschauungen in diesen Fragen, daß er seine Beziehungen zu einem bekannten Wiener Komponisten abbrach, weil dieser ein unerlaubtes Verhältnis zu der Frau eines anderen unterhielt. In einem der Konversationshefte, mittels deren Jahre später, als Beethovens Taubheit einen mündlichen Verkehr mit ihm unmöglich machte, die Unterhaltungen mit ihm geführt wurden, wird eine Dame erwähnt, die Beethoven in der Zeit, in der wir uns befinden, teuer gewesen war, die ihn wieder geliebt und dann doch einen anderen geheiratet hatte. Es handelt sich um Julia Guicciardi, spätere Gräfin Gallenberg. Da erzählt Beethoven — die Unterhaltung wurde halb französisch halb deutsch geführt — einige Zeit nach ihrer Verheiratung „elle cherchait moi pleureant, mais je la reprisois". Der Besucher schreibt dann: „Herkules am Scheidewege" und Beethoven erwidert: „Wenn ich hätte meine Lebenskraft mit dem Leben so hingeben wollen, was wäre für das edle, bessere geblieben?" Die Stelle ist zwiefach wichtig, erstens als Bestätigung des oben Gesagten und zweitens, weil sie das erste und einzige Beispiel einer Äußerung Beethovens über die Frauen, die ihm nahegestanden, ist. Denn — und auch darin zeigt sich der Adel seiner Gesinnung — nie ist ein Wort sonst über seine Herzensangelegenheiten über seine Lippen gekommen, alles, was darüber erzählt wird, beruht auf Vermutungen und während sein Leben sonst in hellster Klarheit vor uns liegt, ist das Kapitel „Beethoven und die Frauen" noch immer in den Schleier des Geheimnisses gehüllt.

Auch auf anderen Gebieten teilte Beethoven die Passionen der jungen Leute seiner Zeit nicht. Er liebte im Zusammensein mit fröhlichen Genossen ein Glas Wein, aber nie trank er um des Trinkens willen, stets blieb er mäßig, stets wußte er, wann er aufzuhören habe. Glücksspiele waren ihm verhaßt, er hat

nie eine Karte angerührt. Seine Unterhaltungen waren anderer Art. Seiner alten Neigung getreu, widmete er auch jetzt seine freie Zeit gerne der Lektüre, dabei scheint er grundsätzlich den damals so beliebten Romanen, die die poetische Verklärung und Rechtfertigung der neuen loseren Sittlichkeitsbegriffe zum Zweck und Inhalt hatten, fern geblieben zu sein; wie früher, so waren es auch jetzt die Werke der älteren und neueren Klassiker, denen er sich am liebsten zuwandte. Klopstock muß dabei vor Goethe mehr und mehr zurückstehen, den letzteren liest er mit stets wachsender Begeisterung, ihn und Schiller nennt er seine Lieblingsdichter; aber auch Shakespeare, Ossian, Homer haben nichts von ihrer alten Anziehungskraft für ihn verloren, zu ihnen gesellt sich später der Euripides. Auch die geheimnisvollen Tiefen der Philosophie locken ihn; je älter er wird, um so häufiger finden wir ihn mit Denkern wie Plato und Kant beschäftigt. Er läßt sich von einem befreundeten Philologen Auszüge aus Aristoteles, Lucian, Quintilian und Boetius machen, des ersteren „Politik" kennt er genau und kann ganze Stellen aus des Horaz „Epistel an die Pisonen" zitieren. Als durch das Bekanntwerden der Hammer-Purgstallschen Übersetzungen und Schriften das Interesse der gebildeten Kreise auf die orientalische Geisteswelt sich richtete, da versenkte auch er sich voll Eifer in die neuen Gebiete, und die zahlreichen Auszüge und Notizen, die er sich machte, lassen deutlich erkennen, wie urverwandt ihn vieles darin anmutete. Nicht minder aufmerksam liest er Herders einschlägige Abhandlungen und Goethes Westöstlichen Diwan. Ein Buch, zu dem er wieder und wieder zurückkehrte, war Christian Sturms „Betrachtungen über die Werke Gottes" — die eigene Schwärmerei für die Herrlichkeit der Natur sprach daraus in überschwenglichen Worten zu ihm, jene Schwärmerei, die, je mehr sein Leiden ihn von den Freuden der Geselligkeit abschnitt, um so leidenschaftlicher bei ihm zum Ausdruck kam. Wenn er in weltferner Einsamkeit sich dem Zauber der Natur hingab, dann war es ihm, als ob Baum und Blume Sprache gewännen. „Ist es doch, als wenn jeder Baum auf dem Lande zu mir spräche ‚Heilig, Heilig'", so lesen wir einmal in den Skizzenbüchern. Und wie sie seinem Blick ihre tiefsten Schönheiten erschloß, so eröffneten sich vor ihr auch die geheimsten Kammern seines Herzens, dann strömte es in Tönen von überwältigender Fülle und Pracht über, bald hell aufjubelnd ob all des Reichtums, bald in andachtsvollen Melodien sich beugend vor der Macht des Ewigen, der das alles so unbegreiflich herrlich gemacht. Es wurde ihm bald zur „unentbehrlichen" Gewohnheit, den Sommer auf dem Lande zuzubringen. In einer der Vorstädte Wiens, Heiligenstadt, Hetzendorf, Mödling oder Baden, wo damals Wald und Höhen noch in unberührter Schönheit prangten, nahm er Wohnung, dort auf langen einsamen Spaziergängen entstanden die Entwürfe zu den meisten

seiner Werke. Auch in dieser schrankenlosen, dankerfüllten Hingabe an die Natur scheint sich mir die Ursprünglichkeit und Reinheit seines Empfindens zu offenbaren.

Wir haben wenig mehr dem Charakterbilde Beethovens hinzuzufügen. Wie gerne er Herz und Börse den Bedürftigen öffnete, ist uns schon aus einem Briefe an Amenda bekannt. Daß er aber nicht nur den Freunden und Brüdern gegenüber diese Hilfsbereitschaft zeigte, dafür mag ein Brief an seinen Schüler Ries Zeugnis ablegen: „Vorwürfe muß ich Ihnen denn doch machen, daß Sie sich nicht schon lange an mich gewendet; bin ich nicht Ihr wahrer Freund? Warum verbargen Sie mir Ihre Not? Keiner meiner Freunde darf darben, solange ich etwas habe." Und für diese selbstvergessende Großherzigkeit, die ihn nicht nur geben ließ, was er leicht entbehren konnte, sondern oft schwer entbehren ließ, um anderen geben zu können, werden wir bis ans Ende immer neuen Beispielen begegnen.

Wir glauben, es bei diesen Ausführungen bewenden lassen zu können, zumal wir ja anderes Hierhergehörige, vor allem sein stolzes Unabhängigkeitsgefühl, das ihn auch im Verkehr mit den Höchstgestellten nie sich selbst untreu werden ließ, schon hinlänglich gewürdigt haben.

Können wir es nach allem Gesagten nun nicht begreifen, daß die, denen er sich wahrhaft erschlossen hatte, die ihn in seiner Eigenart zu verstehen imstande waren, ihm in unverbrüchlicher Treue anhingen, daß auch die Gesellschaft bei ihm gerne über Worte und Handlungen hinwegsah, die man anderen nie verziehen hätte? Nehmen wir einen Fall, wie den folgenden: „Als Prinz Louis Ferdinand im Jahre 1804 zu kurzem Aufenthalt in Wien weilte, gab eine alte Gräfin eine kleine musikalische Abendgesellschaft, zu der, wie Ries erzählt „natürlich auch Beethoven eingeladen war". Als man zum Abendessen ging, waren an dem Tische des Prinzen nur für hohe Adlige Gedecke bestimmt, also für Beethoven nicht. Er fuhr auf, sagte einige Derbheiten, nahm seinen Hut und ging. Bei jedem anderen Künstler hätte eine solche Szene genügt, ihm die Pforten der aristokratischen Häuser Wiens für alle Zeiten zu verschließen. Was geschah hier? Einige Tage später gab der Prinz ein Mittagessen, wozu ein Teil dieser Gesellschaft, auch die alte Gräfin und Beethoven, geladen waren. Als man sich zu Tisch setzte, wurde die Gräfin auf die eine, Beethoven auf die andere Seite des Prinzen gewiesen — dem beleidigten Künstler war Genugtuung geworden! Der Prinz, selbst Künstler, hatte mit richtigem Takt herausgefühlt, daß es nicht die gewöhnliche, fast sprichwörtliche Eitelkeit des verwöhnten Künstlers war, was Beethoven so handeln ließ, sondern der Gedanke, daß man in ihm die Würde der Kunst selbst verletze. Er verlangte, daß man ihr dieselbe Ehrfurcht zolle, wie er selbst es tat, dem sie

etwas so unbegreiflich Hohes, Heiliges war, daß er, der gewaltigste Herrscher in ihrem Reiche, sich stets nur als ihr demütiger Diener fühlte. „Mir ist, als hätte ich noch gar nichts geschrieben", hat er nicht lange vor seinem Tode gesagt. Er wollte nicht sich in seiner Kunst, er wollte die Kunst in sich geehrt sehen und, ich wiederhole es, er empfand die Kränkung, die man ihm antat, als ihr zugefügt.

So war Beethoven in jenen Jahren, so blieb er sein Leben lang — zu weltunerfahren, zu sehr von seiner Umgebung abhängig, um wechselnden Umständen mit Gleichmut begegnen zu können, unausgeglichen, stets ein Kind seiner Stimmungen. Und doch derselbe immer, vornehm, wenn nicht in der Form, so doch in der Gesinnung, großherzig und voll Güte, den Keim und Trieb zur Größe auch als Mensch in sich tragend, stetig sich entwickelnd, stetig wachsend, aber schon jetzt das, was er als Jüngling zu werden versprach — eine ganze Persönlichkeit.

Der Tragödie erster Teil

Eine ganze Persönlichkeit! Es bedurfte dessen, um den furchtbaren Schlag, der Beethoven mitten im freudigsten Genuß seiner Kräfte und Erfolge traf, zu ertragen. Worauf das Schwinden seines Gehörs zurückzuführen ist, ist schwer zu sagen, Beethoven selbst erwähnt einmal in einem Briefe an Wegeler, dem er als Arzt und Freund am rückhaltlosesten von seinem Leiden erzählte, sein Unterleib, „der schon damals (in Bonn) elend war, hier aber sich verschlimmert hat, soll die erste Veranlassung gegeben haben“. Auch über die Zeit, wann Beethoven zuerst die erschreckende Entdeckung machte, ist Genaues nicht bekannt. Ich möchte dafür das Ende des Jahres 1797 oder den Anfang 98 annehmen. An Amenda, der jetzt als Pfarrer in Kurland lebte und dem Beethoven sich als einzigem neben Wegeler anvertraute, schreibt er und seine Worte zeigen, wie tief er litt:

„Wie oft wünsche ich Dich bei mir, denn Dein Beethoven lebt sehr unglücklich im Streit mit Natur und Schöpfer, schon mehrmals fluchte ich letzterem, daß er seine Geschöpfe dem kleinsten Zufall ausgesetzt, so daß oft die schönste Blüthe dadurch zernichtet und zerknickt wird, wisse, daß mir der edelste Theil, mein Gehör sehr abgenommen hat, schon damals, als Du noch bei mir warst (1798 bis 99) fühlte ich davon Spuren, und ich verschwieg's, nun ist es immer ärger geworden, ob es wird wieder können geheilt werden, das steht noch zu erwarten, es soll von den Umständen meines Unterleibs herrühren ... Wie traurig ich nun leben muß, alles, was mir lieb und theuer ist, meiden ... O wie glücklich wäre ich jetzt, wenn ich mein vollkommenes Gehör hätte, dann eilte ich zu Dir, aber so, von allem muß ich zurückbleiben, meine schönsten Jahre werden dahin fliegen, ohne alles das zu wirken, was mir mein Talent und meine Kraft geheißen hätten ... Traurige Resignation, zu der ich meine Zuflucht nehmen muß, ich habe mir freilich vorgenommen, mich über alles das hinauszusetzen, aber wie wird es möglich sein? ... Die Sache meines Gehörs bitte ich Dich als ein großes Geheimnis aufzubewahren und Niemand, wer es auch sei, anzuvertrauen.“

Wie wir wissen, verließ Amenda Wien schon im Juni 1799. In dem oben angeführten Briefe an Wegeler heißt es: „Mein Gehör ist seit 3 Jahren immer schlechter geworden“. Dieser Brief wird verschiedentlich in das Jahr 1800 und 1801 gesetzt. Welches auch das Richtige sei, jedenfalls würde er den Beginn des Leidens nach 1798 oder vielleicht Ende 1797 verlegen. In seinem 1802 verfaßten Testament spricht Beethoven von sechs Jahren, was auch auf etwa 1797 deuten würde, keinesfalls können wir glauben, daß sein Gedächtnis ihn dermaßen getäuscht haben könnte, daß er von sechs Jahren sprach, wenn wir, wie manchmal geschehen ist, 1799 annehmen sollten. Was mir aber am Entscheidendsten scheint, ist die Tatsache, daß wir aus dem Frühjahr 1798 ein Stück von wahrhaft erschütternder Tragik von ihm besitzen, wie es nur aus einem Herzen, das tiefes unheilbares Leid erfahren, kommen konnte. Ich

meine das „Largo e Mesto“ (Langsam und traurig) der D-Dur-Sonate op. 10. Wir wissen wohl, auch im menschlichen Herzen stoßen die Gegensätze hart aufeinander. Während es von Schmerz zerwühlt ist, vermag der Mund — gleichsam in gewaltsamer Reaktion — zu lachen, der Geist in funkelnden Witzblitzen sich zu ergehen. Aber nie konnten aus einem Gemüt so ergreifende Töne dringen, an das noch nicht die bitterste Tragik des Lebens gerührt. Und das war ja Beethoven bis dahin erspart geblieben. Er hatte eine traurige Kindheit verbracht, er hatte früh die Mutter, die ihm über alles teuer war, verloren, aber Gleiches ist vielen anderen auch beschieden gewesen und ihm war das Geschick dafür später, als wollte es ihn entschädigen, wie wenigen hold gewesen. Nun aber hatte es ihn jäh von den höchsten Höhen des Glücks in die tiefsten Schlünde der Verzweiflung gestürzt. Öde und leer starrte ihn die Zukunft, die ihm eben noch so verheißungsvoll gewinkt hatte, entgegen. Er sah sich in Augenblicken qualvoller Niedergeschlagenheit abgeschnitten vom Verkehr mit den Menschen, sah schon den Zeitpunkt herannahen, wo ihm jenes höchste Glück des Künstlers versagt sein werde: was er mit dem geistigen Ohr im inneren Ertönen vernommen, nun auch zu lebendigem Erklingen kommen zu hören.

Ein neues Element, das Pathos des Erlebens, zieht damit in seine Musik ein. Nicht daß sie damit ihre Laune, ihre Anmut, ihre sprühende Heiterkeit eingebüßt hätte — gerade darin zeigt sich das Göttliche der künstlerischen Phantasie, daß sie den Menschen das Körperliche, Irdische völlig vergessen machen kann. Ein Watteau, ein Schiller, ein Heine schufen Werke, die uns von den schmerzlichen körperlichen Zuständen, unter denen sie entstanden, nichts ahnen lassen. So ist es auch Beethoven wieder und wieder gelungen, „sich über alles das hinauszusetzen“ — aber der schicksalsschwere Ernst, die bisweilen mühsam verhaltene, bisweilen gewaltsam hervorbrechende Leidenschaft, die in sich versunkene Resignation, die von da an den Grundton so vieler seiner Werke bilden, suchen wir in den früheren vergeblich, wenn sie auch hier und da schon ihre Schatten vorauswerfen. Auch in den beiden ersten Sonaten des op. 10 ist wenig davon zu verspüren, am meisten wohl in ihren Mittelsätzen, dem hymnenartigen Adagio der ersten, dem geheimnisvoll hinhuschenden Allegretto der zweiten, mit seinem von Empfindung überquellenden Trio. Sonst ist der Grundton der C-Moll-Sonate im ersten wie im Schlußsatz entschlossene Energie, der der F-Dur-Sonate spielfreudige Heiterkeit, die sich im Presto finale in die Form eines lustig hineilenden Fugatos kleidet.

Viel größer angelegt als diese beiden ist die dritte, die D-Dur-Sonate. Im ersten Satz ringen verschiedene Stimmungen, bald trotzig, bald gefühlvoll, bald tändelnd miteinander. Einem kraftvoll hinstürmenden ersten folgt ein

elegisches, in H-Moll einsetzendes und in A-Dur endendes zweites, diesem ein neckisch anmutiges drittes Thema. Ebenso wie das letztere (siehe die Figur der linken Hand) deutet auch die sich daranschließende Oktavenstelle auf das erste Thema zurück. Auch die Coda wird ganz von dem in immer neuen harmonischen und melodischen Gestaltungen eingeführten eben erwähnten Motiv beherrscht, das jetzt immer leiser, wie traumverloren wiederkehrt — gewaltsam fast entringt sich der Schluß dieser Stimmung, mit einer energisch sich steigernden Passage endet der Satz Fortissimo. Durch diesen Schluß wird der Hintergrund geschaffen für den zweiten Satz, das oben erwähnte Largo e mesto, eines der ergreifendsten Musikstücke der ganzen Literatur. Leise, wie aufstöhnend in unterdrücktem Schmerz hebt es an, ein Klagelied, ein Grabgesang erstorbener Hoffnungen. Wie eine Frage an das Schicksal — man meint fast die Worte zu vernehmen, — ist das zweite Thema (17. Takt), mehrfach, als wolle es trotzig Antwort heischen, wiederholt und dann in stiller Wehmut verstummend. Gefaßter scheint die Stimmung in dem die Durchführung vertretenden F-Dur-Thema, aber sie ist es in der Tat nur scheinbar, denn rasch steigert sie sich auch hier zur leidenschaftlichen Frage. Doch keine Antwort wird ihr zuteil, und das Gemüt gibt sich von neuem dem nagenden Schmerz hin. Immer heftiger schreit es gegen den Schluß hin auf, als könne es seine Bürde nicht länger tragen und endlich bricht es erschöpft ab, dem Gefangenen gleich, der verzweifelt an den Gittern seines Kerkers rüttelt und dann ermattet zurücksinkt. Hoffnungslose Öde lastet auf den letzten Takten, „vorbei", „vorbei" weint es in ihnen. Und doch — es hofft der Mensch, solang er lebt und noch war Beethoven ja jung, noch waren ihm die letzten Möglichkeiten einer Heilung nicht verschlossen und wie der Wanderer, der einsam durch die sturmdurchtoste Nacht zieht, froh aufatmet, wenn plötzlich das Gewölk sich teilt und ein Stern ihm verheißend entgegenleuchtet, so löst sich die bange Spannung des Largo, wenn leise tröstend der Dur-Klang der Menuett ertönt. Kaum mehr als die Taktart ist hier von der alten Tanzform erhalten. Das Stückchen soll sich nicht grell von dem grauen Nachtgemälde des Largo abheben, es soll die Stimmung nicht zerreißen, sondern allmählich mildern und uns mit sanfter Hand dem Lichte des Tages wieder zurückführen. Nur so ist das Sätzchen, das sonst als ein schriller Mißton erschiene, im Zusammenhang des Ganzen zu verstehen, erst so bereitet es zugleich das Finale vor, in welchem all die verschiedenen Stimmungen des ganzen Werkes ihren versöhnt versöhnenden Ausklang finden. Mit ihm hat Beethoven der Tonkunst ein ganz neues Gebiet erobert, das des Humors. Man hat wohl von dem Humor der Haydnschen Musik gesprochen, aber ihre behagliche Fröhlichkeit ist ebenso weit wie etwa Heines Witz von dem echten Humor entfernt. Denn an ihm müssen Kopf und

Herz gleichen Anteil haben. Nur der kann sich seines Besitzes rühmen, der aus geistigen Höhen das Welttreiben betrachtet, der ein Lächeln nicht unterdrücken kann, wenn er sieht, wie die Menschen ohne Unterlaß ringen und jagen, und dem sich doch das Herz vor Mitleid zusammenkrampft, wenn er daran denkt, daß der letzte Sinn all dieses Treibens doch nur ein trügerischer Schein ist, „Wahn, Wahn“ alles! Der größte aller deutschen Humoristen, Jean Paul, hat einmal von dem Humor gesprochen, der unter Tränen lächle, und schöner konnte sein Wesen nicht umschrieben werden, denn es ist das Lächeln, das der Träne ihre schmerzliche Bitterkeit, es ist die Träne, die dem Lächeln die verletzende Schärfe nimmt. So ist in der Tat der wahre Humor ein Kind des Verstandes und der Sympathie, des Verstandes, der das Trügerische, Wesenlose aller irdischen Dinge überlegen erkennt, der Sympathie, die mit den Menschen in ihren Enttäuschungen mit leidet. Nur großen und reinen Naturen ist er als köstlichstes Geschenk, als treuester Genosse und Tröster auf den Irrwegen des Lebens beschieden und zu ihnen gehört auch Beethoven. Durch ihn erst ist er in die Musik (und ich denke hier natürlich ausschließlich an die Instrumentalmusik) eingezogen, in welcher er sich als ein beständiges Schwanken und Schweben der Empfindung zwischen lachender Heiterkeit und warm aufquellender Weichheit äußert. Oft tritt dieses Schwanken schon in einem und demselben Thema deutlich zutage, oft auch läßt es die Stimmung zwischen zwei Themen unvermittelt und unvermutet umschlagen. In Beethovens innerstem Wesen herrschte die Weichheit vor, aber gerade in Sätzen, wie der, von dem wir jetzt sprechen, hat man den Eindruck, als möchte er sie zurückdrängen, als schäme er sich ihrer — ein eigenwilliger Trotz, eine wilde dämonische Lustigkeit bricht sich dann Bahn und scheint ihn ganz in ihrer Gewalt zu haben — doch plötzlich verstummt sie und wie ein Seufzer entringt es sich seiner Brust. So klingt das erste Thema des Finales der D-Dur-Sonate, als wollte er die leidvolle Stimmung der vorhergehenden Sätze gewaltsam abschütteln, man vermeint fast in diesen abgerissenen Tönen die Worte „Was soll das, was soll das?“ zu vernehmen. Aber schon im dritten Takt ändert sich die Stimmung und im vierten schwingt sie in einer warm empfundenen Kadenz aus. So wechselt sie den ganzen Satz hindurch von verhaltenem zu heftig aufbegehrendem Trotz, von süßer Innigkeit zu stiller Wehmut, bis kurz vor dem Schluß sich jenes Trotzmotiv zögernd nach Moll wendet und nach der schönen verhauchenden synkopierten Akkordstelle noch einmal umgeformt in Dur wiederkehrt und nun das Ganze beruhigt und besänftigt ausklingen läßt. Der Humor hat seine schmerzlösende Macht bewährt, die Geister des Grams und der Vereinsamung sind gewichen und der Friede ist wieder in die wunde Brust eingezogen. — Mehr als einmal schon war man an Beethoven mit dem Wunsch herangetreten, ein

Streichquartett von ihm zu erhalten. So hatte 1795 der Graf Apponyi ihm unter Zusicherung eines bestimmten Honorars ein solches in Auftrag gegeben. Aber er zögerte, sich in dieser Form zu versuchen, die in gewissem Sinne als die reinste und anspruchsvollste aller Instrumentalformen anzusehen ist, weil hier der Gehalt allein entscheidet, weil hier nicht der Reichtum der Farben, wie in der Orchestermusik, oder die äußerliche Wirksamkeit, wie in der Klaviermusik, über die etwaige Dürftigkeit der Ideen hinwegzutäuschen vermag. Dagegen wendet er sich jetzt noch einmal dem Streichtrio zu und läßt die drei dem Grafen von Browne gewidmeten Werke dieser Gattung (op. 9) — man möchte fast meinen, als Vorstudien — erscheinen. Es ist, als wollte er, bevor er an die Gattung, in der Mozart und Haydn so Mustergültiges geschaffen, heranging, noch einmal durch die größtmöglichste Beschränkung der Darstellungsmittel sich die äußerste Verwertung ihrer Fähigkeiten abzwingen, und indem er diesmal die symphonische Form heranzog, die nötige Freiheit in ihrer Verwendung auch im Rahmen eines solchen Klangkörpers gewinnen. Stehen die drei Werke als Ganzes nicht auf der Höhe der Streichquartette, so überragen sie die früheren Streichtrios um ein Bedeutendes und wenn sie im allgemeinen mehr durch den Vollklang und die Mannigfaltigkeit der Wirkungen überraschen, als unser Empfinden und unsere Phantasie anregen, so tauchen doch auch hier und da Stellen auf, die neue, weite Perspektiven eröffnen. —

Es ist hier auch der Ort, über Beethovens erste Klavierkonzerte zu sprechen, von denen das als zweites op. 19 veröffentlichte in B-Dur tatsächlich das erste war und von ihm schon in jenem Konzert im Dezember 1795 gespielt, dann aber 1798, wahrscheinlich nach Beendigung des C-Dur-Konzerts, einer gründlichen Überarbeitung unterzogen wurde. Bleibenden Wert hat auch diese dem Werke, dessen Anfänge wohl noch in die Bonner Zeit zurückreichen, nicht zu geben vermocht. Weit bedeutender als dieses ist das Konzert in C-Dur. Steht es auch ebenso weit hinter dem dritten Beethovenschen wie hinter den schönsten Mozartschen (D-Moll, C-Moll usw.) zurück, so gibt es uns doch wenigstens einen Vorgeschmack dessen, was Beethoven in dieser Form noch vollbringen sollte. Die einzelnen Sätze sind breiter angelegt als im B-Dur-Konzert, die Themen, wenn sie auch an manchen Stellen noch im Banne der Routine stehen, an anderen von großer Eigenart. Wie Beethoven die beiden Konzerte selbst einschätzte, geht aus einem Brief an den Verleger Hoffmeister, auf den wir später noch zurückkommen werden, hervor. Er bietet ihm das B-Dur-Konzert zum Kaufe an und erklärt dazu, daß er es „zwar für keins von seinen besten ausgebe, so (wenig) wie ein anderes, das bei Mollo herauskommen wird, weil ich die besseren noch für mich behalte, bis ich selbst eine Reise mache. Doch dörfte es Ihnen keine Schande machen, es zu stechen". Als er das schrieb (1800),

war das C-Moll-Konzert bereits fertig und wie das dritte Werk fast jeder Gruppe bei Beethoven, so bedeutete auch dieses einen so gewaltigen Fortschritt, daß, daran gemessen, alle früheren Konzerte, ganz gleich von wem, verblassen mußten.

Ob ein Rondo in B-Dur für Klavier und Orchester, das sich in Beethovens Nachlaß fand, ursprünglich für das B-Dur-Konzert bestimmt war, läßt sich nicht mehr feststellen. Die gleiche Tonart und dasselbe beschränkte Orchester lassen es fast glauben. Jedenfalls tat Beethoven recht daran, das schwächliche Stück, in dem nur das dritte wie ein selbständiges Andante eingeführte Thema einigen Reiz hat, unveröffentlicht zu lassen.

In demselben fruchtbaren Jahre 1798 entstanden auch noch die drei Sonaten für Klavier und Violine op. 12, Salieri gewidmet. Wie überall in den ersten Werken einer neuen Gruppe, so lebt auch in diesen noch der Geist des jetzt langsam absterbenden Rokoko, an keiner Stelle macht sich der schwerblütige Ernst der oben besprochenen D-Dur-Sonate bemerkbar, immer gefällig und fesselnd, ist die Musik selten tiefergehend und auch in der Erfindung nur an wenigen Stellen von den Blitzen echt Beethovenschen Geistes erhellt. Als die glücklichste der drei ist wohl die mittlere zu bezeichnen. Zwar setzt auch sie mit einem recht farblosen Thema ein, aber um so charakteristischer sind die übrigen Themen des ersten Satzes, während der zweite durch das gehaltvolle erste und den reizvollen Zwiegesang des zweiten Themas bemerkenswert ist, und auch das Finale, ein menuettartiges Stück, überaus anmutig wirkt. Dagegen weist die Es-Dur-Sonate wieder ganz auf eine frühere Zeit zurück; am wenigsten bedeutend ist der in der Erfindung ziemlich konventionelle erste Satz, eindrucksvoller schon das Adagio, dem sich ein Rondo anschließt, das in der Verwertung des ersten etwas haydnisch klingenden Themas manche interessante Züge aufweist.

Ein ganz anderer ist Beethoven in dem nächsten Werk, der Sonate pathétique op. 13, die uns wieder einen tiefen Einblick in sein Seelenleben gewährt. Mehr und mehr werden seine Klaviersonaten jetzt zu einer Art seelischen Tagebuches, in dem er sein Verborgenstes ausspricht. Häufig aus jenen freien Phantasien hervorgegangen, in denen er allein und unbelauscht mit sich und seinem Gott Zwiesprach zu halten pflegte, mußten sie am rückhaltlosesten sein Innerstes bloßlegen und von seinem Leiden, Kämpfen, Sehnen und Hoffen erzählen. Erst später fängt das Streichquartett an, eine ähnliche Rolle bei ihm zu spielen, um endlich, als das Tosen der Leidenschaften in seiner Brust einer verklärten Ruhe Platz gemacht hat, ganz an ihre Stelle zu treten. In der pathetischen Sonate haben wir wieder ein Blatt jenes Tagebuchs vor uns, in dem er, was sein Herz zum Zerspringen erfüllt, in Tönen von ergreifendstem Pathos ausspricht. Aus

der wuchtigen Einleitung ringt sich, nicht furchtsam zögernd, sondern energisch entschlossen, die ewig alte Frage nach dem Warum? empor. Doch wem wäre es je gelungen, das Rätsel seines Schicksals zu lösen? Auch Beethoven konnte es nicht, und in dem Molto allegro läßt er sich widerstandslos von dem Sturm der Leidenschaft treiben, während der zweite Satz von süßer Wehmut, der dritte von stiller, doch nicht kraftloser Resignation erzählt.

Wir werden noch häufig Gelegenheit haben, zu beobachten, wie Beethoven jedem der Werke, die deutlich auf heftige seelische Erregungen zurückweisen, einige andere folgen ließ, die nichts von diesen Stürmen ahnen lassen, gleich als ob jedes jener Werke eine Krisis in einem Krankheitsprozeß bedeutete, die ihn, wenn sie vorübergegangen, doppelt freudig das Leben umfassen ließ, oder als ob er freier atmete, wenn er seinem schwer leidenden Herzen wieder einmal Luft gemacht. So kamen nach der großen D-Dur-Sonate das leicht gewogene Klarinettentrio und die Violinsonaten und so reihen sich nun der pathetischen die beiden Klaviersonaten in E-Dur und G-Dur op. 14 an, die sowohl ihrer Anlage wie ihren technischen Anforderungen nach zu den einfachsten, anspruchslosesten des Meisters gehören. Ein stiller Frieden ruht auf beiden. Nur an zwei Stellen der ersten wird die Stimmung eine ernste, nämlich in der Durchführung des ersten Satzes, die fast ganz von einem neuen schmerzlich bewegten Thema eingenommen wird und in dem von verhaltener Leidenschaft erfüllten Allegretto, das so schön mit dem fast feierlich ruhigen Trio kontrastiert. Dagegen ist die G-Dur-Sonate ganz in liebenswürdige Anmut getaucht und gehört zu den zartesten Gebilden Beethovens.

Noch auf der Scheide der beiden Jahrhunderte flossen zwei Werke aus Beethovens emsiger Feder, die rascher noch als alle früheren den Ruhm seines Namens weit in die Lande tragen sollten: das Septett und die erste Symphonie. Wenn wir das Schaffen Beethovens überblicken, so drängt sich uns unwiderstehlich der Gedanke auf, wie wunderbar systematisch er bewußt oder unbewußt in seinem Vorgehen war. Während die Jugend, besonders in unseren Tagen, sich gewöhnlich am liebsten gleich in den schwierigsten Formen und Gattungen versucht und des größtmöglichsten Apparates bedient, geht Beethoven Schritt für Schritt vor, nie zu einem neuen ansetzend, ehe er nicht des Bodens unter seinen Füßen ganz sicher ist. Er war in den Jahren, wo er dem Bonner Orchester angehörte, durch eine Schule des Orchesters gegangen, wie sie wenigen Komponisten vergönnt ist. Er hatte den Charakter und die Fähigkeiten der Blasinstrumente, die ja die wesentlichste Schwierigkeit bilden, einzeln und in Verbindung mit anderen genau kennen gelernt, hatte sich später in harmlosen Stücken wie den Duos für Klavier und Fagott und Klavier und Flöte, dem Oktett für Bläser usw. in ihrem Gebrauch geübt und in den beiden Kantaten

des Jahres 1790 bereits eine überraschende Sicherheit darin bewiesen. In Wien hatte er dann in persönlichem Verkehr mit Männern, wie dem Klarinettisten Friedlowsky, dem berühmten Hornisten Punto, dem Flötisten Scholl sich gründliche Einsicht in den Mechanismus ihrer Instrumente verschafft, hatte in weiteren Kompositionen wie dem Trio in C und den Variationen über „La ci darem" für zwei Oboen und englisch Horn größere Leichtigkeit in ihrer Verwendung für solistische Zwecke gewonnen und sie endlich in dem Quintett op. 16 mit vollendeter Meisterschaft behandelt. Nun erst scheint er sich reif zu fühlen, an die umfassendste aller Instrumentalkombinationen, das Orchester, und die anspruchsvollste aller Instrumentalformen, die Symphonie, heranzugehen, und während Mozart, 32jährig, schon die letzte seiner 41 Symphonien schrieb, wagte sich Beethoven 30jährig erst an die erste, und auch jetzt scheint es, als habe er mit ihr sich eher fest in den Sattel setzen, als schon den kühnen Ritt nach fremden Fernen lenken wollen. Auch dieses Werk, wie jedes, mit dem er ein neues Gebiet betritt, bewegt sich im großen und ganzen nach Gehalt und Form in älteren Bahnen, nur an wenigen Stellen zeigt es die Beethoven ureigentümlichen Züge, die vielen der früheren Werke ihr unverkennbares Gepräge gaben — vieles darin könnte ebensowohl von Mozart sein, wie denn die Erfindung an mehr als einer Stelle auf diesen hinweist. In einem freilich tritt Beethoven gleich ganz selbständig auf: während Mozart und Haydn sich in ihren Symphonien noch mit im Höchstfalle fünf Holzbläsern (1 Flöte, 2 Oboen oder 2 Klarinetten und 2 Fagotten) begnügen, nimmt er sofort ihrer acht (je 2 Flöten, Oboen, Klarinetten und Fagotte) zu Hilfe, wogegen er für das „Blech" zunächst noch bei den zwei Hörnern und zwei Trompeten seiner Vorgänger stehen bleibt. Wie diese verwendet auch er die letzteren fast durchgehends als Füllstimmen, nur ganz vereinzelt, wie am Schluß des ersten und zweiten Satzes treten sie für wenige Takte solistisch hervor. Auch im Gebrauch der Celli und Kontrabässe weicht er von jenen nicht ab, mit geringfügigen Ausnahmen ist ihnen überall dieselbe Stimme zuerteilt, besondere Wirkungen werden den Bässen nirgends abgewonnen. Die Pauken, welche Beethoven später soviel verdanken sollten, werden auch hier schon einmal zu interessanter Verwendung gebracht, gegen Schluß des ersten wie des zweiten Teiles des Andante nämlich, wo ihre dumpfen Schläge mit ihrem acht Takte hindurch festgehaltenen punktierten Rhythmus einen so charakteristischen Hintergrund für den leicht schwebenden Gang der Violinen und Flöten bilden.

Um zu einer richtigen Schätzung dieser ersten Symphonie zu gelangen, ist es nötig, sie nicht mit ihren acht Schwestern, denen gegenüber ihre Bedeutung allerdings stark zurücktritt, zu vergleichen, sondern mit denen der Zeitgenossen. Daß hier immer wieder nur Haydn und Mozart in Betracht kommen können,

ist selbstverständlich. Und wenn wir da die einzige G-Moll-Symphonie Mozarts ausnehmen, mit der er als Krönung seiner langen Tätigkeit auf diesem Gebiete ein Werk schuf, das nach Anlage und Erfindung alles bis dahin Geleistete übertraf und weit in die Zukunft vorauswies, so bleibt nicht eines übrig, mit dem sie nicht sowohl nach der technischen wie inhaltlichen Seite sich messen könnte. So viel sie auch den älteren Meistern zu verdanken hat, auch hier ist es nicht bei sklavischer Anlehnung geblieben, wenn das persönliche Element sich zunächst auch hauptsächlich im Formellen (das größere Orchester, die breitere Anlage der Sätze, die reichere Verwertung der Bläser) äußert.

So groß und unmittelbar der Erfolg dieser Symphonie auch war, er wurde doch noch durch den des Septetts in Schatten gestellt — es ist das vollendetste und das letzte der Kammermusikwerke großen Stiles, in denen Beethoven die Bläser herangezogen hat. Zu den Streichern gesellen sich Klarinette, Fagott und Horn, wohl dem letzteren zuliebe hat Beethoven wieder die Tonart Es-Dur gewählt. Es scheint unnötig, auf ein Werk im einzelnen einzugehen, dessen sechs Sätze sämtlich von gleicher Frische, Schönheit und Originalität der Erfindung, gleicher Meisterschaft in Aufbau und Verwendung der gegebenen Mittel sind. Alles ist so durchsichtig und klar, daß es dem Verständnis auch des Laien an keiner Stelle Schwierigkeiten bereitet — dringt es auch nirgends in die Tiefe, so trägt es doch in jedem Takt den Stempel eines schöpferischen Geistes, der, wenn er vor allem seine Hörer unterhalten will, es doch stets in der seinem Wesen allein gemäßen vornehmen Weise tut. Noch einmal hat die scheidende Zeit hier einen höchsten künstlerischen Ausdruck gefunden und es ist bedeutsam, daß dieses Werk auf der Scheide der beiden Jahrhunderte steht, zwischen deren Welt- und Kunstanschauung eine so ungeheure Kluft sich auftut. Das Septett ist das hohe Lied des Rokoko, das hier noch einmal in all seiner heiteren Anmut, die von den Dissonanzen und Problemen des Daseins nichts weiß, in seiner Formvollendung und Klarheit aufblüht, um dann bald von den herandrängenden Wogen der Romantik verschlungen zu werden. Beethoven hat in späteren Jahren mit einiger Geringschätzung von dem Septett gesprochen. Das ist von seinem Standpunkt aus begreiflich: der Geist, der darin lebt, war der seine nicht mehr, die Periode, der es entstammt, lag ihrer ganzen Art nach weit, weit hinter ihm. Aber daß er sich damals, als er es schuf, seines Wertes voll bewußt war, bewies er dadurch, daß er es der Kaiserin Maria Theresia widmete. Daß das Thema der Menuett dasselbe ist wie das des zweiten Satzes der „leichten Sonate" in G-Dur, darf nicht unerwähnt bleiben. Er schrieb die letztere 1796, zusammen mit der in G-Moll, doch erst 1805 erschienen sie als op. 49 im Druck. Die beiden kleinen, zweisätzigen, für Anfänger berechneten Stücke sind wohl das Anspruchsloseste, was wir aus Beethovens Feder besitzen.

Trotzdem ist die in G-Moll mit ihrem sehnsuchtsvollen ersten, ihrem zierlichen, an Gegensätzen reichen zweiten Satz des Namens des Meisters durchaus wert, während die andere ein rechtes Stück für Kinder, kindlich im technischen und auch (mit Ausnahme des Themas der Menuett) im Gehalt ist. Daß Beethoven es zu einer Zeit, wo er eben mit Riesenleistungen wie die Eroica und der Fidelio vor das Publikum getreten war, veröffentlichte, legt die Frage nahe, ob wir es hier vielleicht mit einem jener rasch für eine bestimmte Gelegenheit oder Person hingeworfenen Stücke zu tun haben, deren Veröffentlichung gar nicht beabsichtigt war und die ohne Wissen und Willen des Meisters von den geschäftskundigen Brüdern verkauft wurden?

Konzert-Ankündigung.

„Nachdem eine K. K. Hoftheatral-Direction dem Herrn Ludwig van Beethoven eine freie Einnahme im K. K. National-Hoftheater überlassen, so macht derselbe hiemit einem verehrungswürdigen Publicum bekannt, daß hiezu der 2. April bestimmt worden. Logen und gesperrte Sitze sind sowohl den 1. als den 2. April bei Herrn van Beethoven im Tiefen Graben Nr. 241 im 3ten Stock, als auch beim Logenmeister zu haben."

Zum erstenmal kündigt Beethoven hier ein eigenes Konzert an, nachdem er bis dahin immer nur den Veranstaltungen anderer seine Hilfe geliehen. Das Programm dazu hat folgenden Wortlaut:

1. Eine große Symphonie von weiland Herrn Kapellmeister Mozart.
2. Eine Arie aus des Fürstlichen Herrn Kapellmeister Haydens Schöpfung, gesungen von Mlle. Saal.
3. Ein großes Konzert auf dem Piano-Forte, gespielt und komponiert von Herrn Ludwig van Beethoven.
4. Ein Sr. Majestät der Kaiserin alleruntertänigst zugeeignetes und von Hrn. Ludwig van Beethoven componiertes Septett auf 4 Saiten- und 3 Blas-Instrumenten, gespielt von denen Herrn Schuppanzigh, Schreiber, Schindlecker, Bär, Nickel, Matauschek und Dietzel.
5. Ein Duett aus Haydens Schöpfung, gesungen von Herrn und Mlle. Saal.
6. Wird Herr Ludwig van Beethoven auf dem Pianoforte fantasieren.
7. Eine neue große Symphonie mit vollständigem Orchester, komponiert von Herrn Ludwig van Beethoven.

Zwei Symphonien, ein Klavierkonzert, das sechssätzige Septett, eine freie Fantasie und zwei Gesangstücke — wie musikfreudig und wie musikhungrig

mußte das Publikum sein, dem ein solches Programm geboten wurde! Der einzige bekannt gewordene Bericht über das Konzert in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" lautete:

„Endlich bekam doch auch Herr Beethoven das Theater einmal, und dies war wahrlich die interessanteste Akademie seit langer Zeit. Er spielte ein neues Konzert von seiner Komposition, das sehr viel Schönheiten hat — besonders die zwei ersten Sätze. Dann wurde ein Septett von ihm gegeben, das mit sehr viel Geschmack und Empfindung geschrieben ist. Er fantasierte dann meisterhaft und am Ende wurde eine Symphonie von seiner Komposition aufgeführt, worin sehr viel Kunst-Neuheit und Reichtum an Ideen war; nur waren die Blasinstrumente gar zu viel angewendet, so daß sie mehr Harmonie- als ganze Orchestermusik war."

Welches Konzert Beethoven spielte, ist nicht gesagt; die Wahrscheinlichkeit spricht für das in C-Dur und es wäre nur im Einklang mit den üblichen Erfahrungen, wenn gerade der dritte Satz, der uns als der entschieden originellste erscheint, am wenigsten gefallen hätte. Daß man Beethoven vorwarf, er wende die Blasinstrumente zu viel an, ist nicht zu verwundern: benutzte er doch ein reicheres Orchester als es Haydn und Mozart selbst in ihren Symphonien tun.

Wenige Wochen später schon trat Beethoven wieder mit einem neuen Werk vor das Publikum, der Sonate für Waldhorn und Klavier op. 17. Der böhmische Horn-Virtuose Punto, der mit den Tönen seines silbernen Hornes das Publikum aller Länder entzückt hatte, war auch nach Wien gekommen und Beethoven, immer begierig, tiefer in die Geheimnisse der einzelnen Instrumente einzudringen und bereit, neue Experimente zu machen, hatte sich mit ihm angefreundet und für sein Konzert am 18. April 1800 eine Sonate zu komponieren versprochen. Doch wir haben bereits erfahren, wie schwer es Beethoven, der in seinem Schaffen so ganz und gar von seinen Stimmungen abhängig war, wurde, derartige Versprechungen einzuhalten. So soll er auch diesmal erst einen Tag vor dem Konzert an die Arbeit gegangen und nur eben im letzten Augenblicke fertig geworden sein und es spricht nicht wenig für das Können und Selbstvertrauen beider Künstler, daß sie fast ganz unvorbereitet mit dem neuen Werk vor das Publikum treten und einen so großen Erfolg damit erringen konnten, daß sie die ganze Sonate wiederholen mußten! Das Stück selbst trägt übrigens in der wenig gewählten Thematik, in der nur die sechs Takte des zweiten Themas ausdrucksvoller hervortreten, ebenso wie in der ganz im Äußerlichen stecken gebliebenen Durchführung deutlich die Spuren der Schnelligkeit, mit der es geschrieben wurde und hatte seinen Erfolg wohl in der Hauptsache seiner leichten Verständlichkeit, die in altgewohnten Bahnen

schreitend, jedem Hörer freundlich und vertraut entgegenkam und der großen Brillanz des Klaviersatzes zu verdanken.

Den Sommer dieses Jahres brachte Beethoven in Unter-Döbling zu. Ein Zufall wollte es, daß im selben Hause auch die Mutter Grillparzers mit ihren Kindern Quartier genommen hatte. Auch sie und ihr berühmter Sohn sind Zeuge für den unermüdlichen Fleiß, mit welchem Beethoven damals noch seine pianistischen Studien verfolgte, aber auch für die unüberwindliche Abneigung, die er dagegen hatte, dabei belauscht zu werden. Frau Grillparzer, wie ihr Sohn eine glühende Verehrerin der Tonkunst, pflegte an der Tür ihrer Wohnung stehend dem Spiel des jungen Meisters zuzuhören — da unterbrach Beethoven eines Tages plötzlich seine Übungen, öffnete die Türe und entdeckte die Lauscherin. Seitdem rührte er das Klavier nicht mehr an und keine Vorstellungen vermochten ihn von diesem Entschluß abzubringen. Um so eifriger aber widmete er sich der Komposition. Draußen in Feld und Wald, wo er keinen Lauscher zu fürchten hatte, wo der Hauch der Gottheit, den er ringsum verspürte, wie nichts sonst den Funken in seiner Brust zur Flamme schürte, dort entstanden eine Reihe neuer Werke, denen er bei seiner Rückkehr nach Wien dann die letzte Feile gab. Unter den Früchten dieses Jahres stehen obenan seine ersten Streichquartette und sein drittes Klavierkonzert, aber auch die Sonate in B-Dur kann sich neben ihren erlauchten Schwestern wohl sehen lassen. Beethoven hebt sie in seiner Korrespondenz mit dem Verlagshause Hoffmeister und Kühnel in Leipzig besonders hervor. Wenn Beethoven den ersteren in dem nachfolgenden Brief mit „geliebter Herr Bruder" anredet, so hatte das seinen Grund darin, daß Hoffmeister, selbst ein populärer Komponist und Organist an einer der Kirchen Wiens, sich eng an Beethoven angeschlossen und auch in diesem Gefühle herzlicher Freundschaft erweckt hatte. Als er dann in Leipzig mit dem dortigen Organisten Kühnel ein Verlagsgeschäft eröffnete, war Beethoven einer der ersten, an den er sich um Kompositionen wandte. Beethoven bedauerte in seinem Antwortschreiben, daß er nicht eher von seinem Vorhaben gewußt, da er ihm sonst „seine Quartetten hätte zu Markt bringen können sowie auch viele andere Sachen, die er nun schon verhandelt", und bot ihm das Septett, die C-Dur-Symphonie, eine große Solosonate und das B-Dur-Konzert an, — dabei geschah auch des neuen Konzertes in den früher schon angeführten Worten, „er behalte die besseren Konzerte noch für sich, bis er selbst eine Reise mache" Erwähnung. Hoffmeister scheint ihm hocherfreut geantwortet zu haben und Beethoven machte ihm nun positive Vorschläge. Der betreffende Brief ist in vielfachen Beziehungen interessant:

„Mit vielem Vergnügen mein geliebtester Hr. Bruder und Freund habe ich ihren Brief gelesen, ich danke Ihnen recht herzlich für die Gute Mejnung, die sie für mich

und meine Werke gefaßt haben und wünsche es mir recht verdienen zu können. ihre Unternehmungen freuen mich ebenfalls und ich wünsche, daß wenn die werke der kunst gewinn schaffen können, dieser doch viel lieber ächten wahren Künstlern als bloßen Krämern zu theil werde. — daß sie Sebastian Bach's Werke herausgeben wollen, ist etwas, was meinem Hertzen, das gantz für die hohe große Kunst dieses Urvaters der Harmonie schlägt, recht wohl thut und ich bald in vollem Laufe zu sehen wünsche, ich hoffe von hier aus, sobald wir den goldenen Frieden verkündigt werden hören, selbst manches dazu beizutragen, sobald sie darauf Pränumeration nehmen. — was nun unsere eigentlichen Geschäfte anbelangt, weil sie es nun so wollen, so sei ihnen hiermit gedient, für jetzt trage ich ihnen folgende Sachen an: Septet 20 Dukaten, Symphonie 20 Duk., Konzert 10 Du., große Solo Sonate 20 Duk. Diese Sonate hat sich gewaschen, geliebtester Herr Bruder! nun zur Erläuterung: sie werden sich vielleicht wundern, daß ich hier keinen Unterschied zwischen Sonate, Septett, Sinfonie mache, weil ich finde, daß ein Septett oder Sinfonie nicht so viel Abgang findet als eine Sonate, deswegen thue ich das, obschon eine Sinfonie unstreitig mehr gelten soll. Das Konzert schlage nur mit 10 Duk. an, weil, wie schon geschrieben, ichs nicht für eins von meinen besten ausgebe. — Ich glaube nicht, daß ihnen dieses übertrieben scheint, alles zusammen genommen. Wenigstens habe ich mich bemüht, Ihnen so mäßig als möglich die Preise zu machen. ......

Nun wäre das sauere Geschäft vollendet, ich nenne das So, weil ich wünschte, daß es anders in der Welt sejn könnte. es sollte nur ein Magazin der Kunst in der Welt sein, wo der Künstler seine Kunstwerke nur hinzugeben hätte, um zu nehmen, was er brauchte, so muß man noch ein halber Handelsmann dabej sejn, und wie findet man sich darin — du lieber Gott — das nenne ich noch einmal sauer — — — Was die Leipziger O betrift, so lasse man sie doch reden, sie werden gewiß niemand durch ihr Geschwätz unsterblich machen, sowie sie auch niemand die Unsterblichkeit nehmen werden, dem sie vom Appoll bestimmt ist. — — — Jetzt behüte sie und ihren mitverbundenen der Himmel, ich bin schon einige Zeit nicht wohl und da wird es mir jetzt sogar ein wenig schwer, Noten zu schreiben, viel weniger Buchstaben ..."

Zunächst berührt die Begeisterung, mit der Beethoven hier von Joh. S. Bach spricht, den er so bedeutend als treffend den Urvater der Harmonie nennt, sympathisch. Sodann erkennen wir aus dem Sreiben von neuem, wie unbefangen und gerecht Beethoven sein eigenes Schaffen beurteilte: die B-Dur-Sonate hat sich gewaschen, aber das B-Dur-Konzert „gibt er nicht als eines seiner besten aus". Das „Leipziger O" ist fraglos in „Leipziger Ochsen" zu ergänzen, eine drastische Kritik Beethovens an denen, deren Kritiken über ihn oft auch drastisch genug gewesen waren. Seltsam in der Tat berührt es uns, wenn die 1798 gegründete, von dem geistvollen Rochlitz geleitete Allgemeine Musikalische Zeitung zu Leipzig über Beethovens Variationen „La Stessa" schreibt: „Mit diesen Variationen kann man nun gar nicht zufrieden sein. Wie sind sie steif und gesucht und welche unangenehme Stellen darin ... Nein, es ist wahr, Herr von Beethoven mag fantasieren können, aber gut zu variieren versteht er nicht". Nicht viel besser kommen andere Werke derselben Gattung fort; es wird zwar zugegeben, daß die über das Gretrysche „Une

fièvre brûlante" besser gelungen seien als die Mozartschen über dasselbe Thema, trotzdem aber glaubt der Rezensent die Frage, ob Beethoven ein glücklicher Tonsetzer sei, nach den vorliegenden Proben kaum bejahen zu können. Wieder klagt er über Rückungen und Härten in der Modulation, die nichts weniger als schön seien und endlich „über die ungeheure Menge Variationen, die jetzt fabriziert und leider auch gedruckt werden, ohne daß wirklich gar viele Verfasser derselben zu wissen scheinen, was es mit dem guten variieren eigentlich auf sich hat". Es folgen dann Ratschläge, wie man es anstellen sollte, wolle man wirklich gute Variationen schreiben. Nun gehören diese Werke ganz gewiß nicht zu den besten oder auch nur besseren Beethovens, aber wenn wir in derselben Zeitschrift dann von einem ähnlichen Werke Schuppanzighs lesen „sie seien in gutem Geschmack" und von solchen eines Wiener auch Beethoven bekannten Dilettanten, Heinrich Eppinger, „sie verdienten eine rühmliche Erwähnung", so können wir uns des Eindrucks nicht erwehren, daß man Beethoven mit Vorbedacht schlecht behandelte. Ganz besonders drängt sich uns dieser Gedanke bei einer Besprechung der drei Violinsonaten op. 12 auf, die, wenn sie auch keinen Anspruch auf einen Platz in der ersten Reihe der Werke des Meisters haben, doch unter den ähnlichen Schöpfungen der Zeit turmhoch hervorragen.

„Recensent, der bisher die Klaviersachen des Verfassers nicht kannte, muß, nachdem er sich mit vieler Mühe durch diese ganz eigene, mit seltsamen Schwierigkeiten überladene Sonaten durchgearbeitet hat, gestehen, daß ihm bei dem wirklich fleißigen und angestrengten Spiele derselben zu Muthe war, wie einem Menschen, der mit einem genialischen Freunde durch einen anlockenden Wald zu lustwandeln gedachte und durch feindliche Verhaue alle Augenblicke aufgehalten, endlich ermüdet und erschöpft ohne Freude herauskam. Es ist unleugbar, Herr von Beethoven geht einen eigenen Gang, aber was ist das für ein bizarrer, mühseliger Gang? Gelehrt und immerfort gelehrt und keine Natur, kein Gesang! Ja! wenn man es genau nimmt, so ist auch nur gelehrte Masse da ohne gute Methode; eine Sträubigkeit, für die man wenig Interesse fühlt; ein Suchen nach seltener Modulation, ein Ekelthun gegen gewöhnliche Verbindung, ein Anhäufen von Schwierigkeit auf Schwierigkeit, daß man alle Geduld und Freude dabei verliert ... Wenn Herr v. Beethoven sich nur mehr selbstverleugnen und den Gang der Natur einschlagen wollte, so könnte er bei seinem Talente und Fleiße uns sicher recht viel Gutes für ein Instrument liefern, dessen er so außerordentlich mächtig zu sein scheint."

Allmählich wird der Ton ein anderer, der Referent „fängt Herrn von Beethoven, nachdem er sich an seine Manier nach und nach mehr zu gewöhnen versucht hat, mehr zu schätzen an". Trotzdem kann er den Wunsch nicht unter-

drücken, „daß es diesem phantasiereichen Komponisten gefallen möge, sich durchweg bei seinen Arbeiten von einer gewissen Oekonomie leiten zu lassen". Seltsamerweise handelt es sich hier um dieselben Violinsonaten, denen jetzt „gute Erfindung, ernster männlicher Stil, eine unterhaltende Führung der Harmonie" usw. nachgerühmt wird. Sollte dieser Wechsel der Tonart vielleicht auf den Einfluß der Herausgeber der Zeitung zurückzuführen sein? Beethoven war bis dahin ausschließlich mit Wiener Verlagshäusern in Verbindung gewesen. Sein op. 1—8 und op. 12 waren bei Artaria, op. 9 bei Träg, die Sonaten op. 10 und 13 bei Eder, endlich op. 11 und 14—17 bei Mollo erschienen. Von den nicht mit Opusnummern versehenen Variationen waren einige bei Simrock in Bonn, andere bei Träg herausgekommen — jetzt war er dabei, dem jungen Hoffmeisterschen Verlage eine Anzahl wichtiger Werke zu übergeben. Breitkopf & Härtel, dem 1719 gegründeten ältesten aller Musikalienverlagshäuser konnte der Erfolg so vieler der genannten Werke nicht verborgen bleiben, ein Erfolg, der sich auch in der Wut, mit der sich die Nachdrucker auf Beethovens Werke stürzten und in den zahlreichen Arrangements, die von den größeren herauskamen, äußerte. Diese letzteren rührten nur in ganz vereinzelten Fällen von ihm selbst her, so wurde das Quintett op. 16 von ihm für Klavier und drei Streicher und außerdem als Streichquartett, so das Violinkonzert zum Klavierkonzert, so das frühe Bläseroktett zum Streichquintett op. 4, so die Sonate in G-Dur op. 14 zum Streichquartett umgearbeitet. Bisweilen wurde die Bearbeitung von anderen unternommen und von ihm durchgesehen — Ries berichtet, „eine Reihe solcher Arrangements sei von Karl von Beethoven unter seines Bruders Namen verkauft worden"; endlich aber erschienen zahlreiche von fremder Hand, ohne sein Wissen hergestellte. So ärgerlich das für Beethoven war, so bildete es doch in gewissem Sinne einen Gradmesser seiner wachsenden Popularität und es ist deshalb wohl begreiflich, daß einem Hause wie Breitkopf & Härtel daran liegen mußte, einen Namen, der so zusehends an Klang gewann, der schon jetzt nur mit den größten zusammen genannt wurde, auch in ihrem Verlagskatalog zu sehen. Anfang 1800 setzten sie sich selbst mit ihm in Verbindung, — keine geringe Genugtuung für Beethoven, zumal nach der Behandlung, die er in ihrer Zeitschrift erfahren hatte. Der Groll darüber klingt auch noch in seinem Schreiben an sie nach, aber wir müssen zugleich die kühne Offenheit bewundern, mit der er seine Meinung über die Herren Kritiker ausspricht, ohne Rücksicht darauf, daß sie ihnen mitgeteilt werden und ihren Grimm neu anfachen könnte.

Wien, den 22. April 1801.

„Sie verzeihen die späte Beantwortung ihres Briefes an mich, ich war eine Zeitlang immerfort unpäßlich und dabei überhäuft mit Beschäftigungen ... was ihre

Aufforderung wegen Werken von mir betrifft, so ist es mir sehr leid, ihnen jetzt in diesem Augenblicke nicht Genüge leisten zu können. Doch haben sie nur die Gefälligkeit mir zu berichten von was für einer Art Sie von mir Werke zu haben wünschen, nemlich: Sinphonie, Quartetten, Sonate usw., damit ich mich danach richten kann ... Ihren Hrn. Rezensenten empfehlen sie mehr Vorsicht und Klugheit, besonders in Rücksicht der Produkte jüngerer Autoren, mancher kann dadurch abgeschreckt werden, der es vielleicht sonst weiter bringen würde, was mich angeht, so bin ich zwar weit entfernt mich einer solchen Vollkommenheit nahe zu halten, die keinen Tadel vertrüge, doch war das Geschrei ihres Rezensenten anfänglich gegen mich so erniedrigend, daß ich mich, indem ich mich mit anderen anfing zu vergleichen, auch kaum darüber aufhalten konnte, sondern ganz ruhig blieb und dachte sie verstehen's nicht; um so mehr konnte ich ruhig dabei sein, wenn ich betrachtete, wie Menschen in die Höhe gehoben wurden, die hier unter den besseren in loco wenig bedeuten — und hier fast verschwanden, so brav sie auch übrigens sein mochten — doch nun pax vobiscum — Friede mit ihnen und mir — ich würde nie eine Silbe davon erwähnt haben, wäre 's nicht von ihnen selbst geschehen. — Wie ich neulich zu einem guten Freunde von mir kam und er mir den Betrag von dem, was für die Tochter des unsterblichen Gottes der Harmonie gesammelt worden zeigt, so erstaune ich über die geringe Summe, die Deutschland und besonders ihr Deutschland dieser mir verehrungswürdigen Person durch ihren Vater anerkannt hat, das bringt mich auf den Gedanken, wie wärs, wenn ich etwas zum Besten dieser Person herausgäbe, auf Pränumeration, diese Summe und den Betrag, der alle Jahr einkäme, dem Publikum vorlegte, um sich gegen jeden Angriff festzusetzen — Sie könnten das meiste dabei thun. Schreiben Sie mir geschwind, wie das am besten möglich sei, damit es geschehe, ehe uns dieser Bach stirbt, ehe dieser Bach austrocknet und wir ihn nicht mehr tränken können ..."

Wieder erhalten wir hier einen Beweis seiner Bewunderung für Joh. Seb. Bach und seiner Hilfsbereitschaft für alle, die in Not sind. Eine letzte Tochter des Altmeisters lebt noch und wie es in einem Aufruf, den Rochlitz zu ihren Gunsten in der Allgemeinen Musikzeitung erließ, hieß „diese Tochter jetzt in hohem Alter, darbt". Der Erfolg dieses öffentlichen Appells war zuerst ein so geringer, daß Beethoven voller Entrüstung seine Hilfe anbot. Allmählich flossen jedoch die Unterstützungen reichlicher und Regina Johanna Bach konnte bis zu ihrem Tode im Jahre 1809 wenigstens ohne zu darben leben. — Dem Verlangen nach neuen Werken konnte Beethoven für den Augenblick nicht nachkommen. Doch bald entstanden sein Streichquintett op. 29 und seine Variationen op. 34 und 35. Diese letzteren trug er Breitkopf & Härtel selbst an und beantwortete dabei zugleich eine Bemerkung, die sie in einem ihrer Briefe an ihn gemacht: sie wollten erst einen Versuch mit dem Abgang seiner Werke abwarten. In dem Briefe heißt es:

„Lassen sie mich ihnen nicht umsonst den Antrag gemacht haben, indem ich sie versichere, daß diese beyden Werke sie nicht gereuen werden — jedes Thema ist darin für sich auf einer selbst vom andern verschiedene Art behandelt, ich höre es sonst nur von andern sagen, wenn ich neue Ideen habe, indem ich es selbst niemals weiß, aber dies-

mal — muß ich sie selbst versichern, daß die Manier in beiden Werken ganz neu von mir ist. — Was sie mir einmal von dem Versuch des Abgangs meiner Werke schreiben, das kann ich nicht eingehen, es muß wohl einen großen Beweis für den Abgang meiner Werke sein, wenn fast alle auswärtigen Verleger beständig mir um Werke schreiben, und selbst die Nachstecher, worüber sie sich mit Recht beklagen, gehören auch unter diese Zahl, indem Simrock mir schon einigemal um eigene für sich allein besitzende Werke geschrieben und mir bezahlen will, was mir immer jeder andere Verleger auch — Sie können es als eine Art von Vorzug ansehen, daß ich ihnen von allen selbst diesen Antrag gemacht, indem ihre Handlung immer Auszeichnung verdient."

Es spricht viel Selbstbewußtsein aus diesen Worten, aber nicht mehr, als er mit Rücksicht auf die Stellung, die er sich in den wenigen Jahren seit dem Erscheinen seines op. 1 errungen, haben durfte. Die beiden genannten Stücke erschienen übrigens in der Tat bei Breitkopf & Härtel; doch erst von 1809 an entwickelten sich die engen Beziehungen zwischen Beethoven und ihnen, infolge deren eine Anzahl seiner größten Werke einschließlich des Fidelio, der fünften und sechsten Symphonie, der Egmont-Musik und des Es-Dur-Konzerts in ihren Verlag übergingen.

Die Hornsonate, das C-Moll-Konzert, die Klaviersonate op. 22, ein Teil des Septetts und des Balletts Prometheus und die sechs Streichquartette op. 18 als künstlerische Ausbeute eines einzigen Jahres: selbst wenn wir berücksichtigen, daß das erste Quartett in seiner ursprünglichen Gestalt schon 1799 fertig war und Skizzen für einige andere sich vor 1800 finden, so staunt man doch über die Schaffenskraft und Meisterschaft, die in der Fülle und Bedeutung dieser Werke zutage treten. Nehmen wir die Hornsonate aus, so hat die für Klavier op. 22, so hoch Beethoven sie auch selbst einschätzte, vielleicht den geringsten Erfolg unter den neuen Werken erzielt. Und nicht ganz mit Unrecht: gemessen an anderen Beethovenschen Sonaten ist sie in der Erfindung von geringem Reiz. Gleich das erste Thema, so energisch es auch ansetzt, besitzt nicht die Eindringlichkeit und Einprägsamkeit, wie sie den ersten Themen Beethovens gewöhnlich eigen und dasselbe ist von so ziemlich allen folgenden zu sagen. In dem Adagio, obwohl es con molto espressione bezeichnet ist, suchen wir vergeblich die Ausdruckskraft anderer Beethovenscher Adagios, — es ist mehr ein vollendeter Geschmack als ein warmes Empfinden, was darin herrscht. Und auch die Thematik der Menuett und des Schlußrondos erhebt sich nicht zu jener einschmeichelnden, charaktervollen Schönheit, die wir nach den früheren Sonaten zu erwarten berechtigt sind. Das alte Wort vom Besseren als Feind des Guten bewährt sich auch hier, die Sonate erhebt sich weit über alle zeitgenössischen, aber sie hält den Vergleich mit vielen anderen Beethovenschen nicht aus.

Dagegen sehen wir uns im C-Moll-Konzert wieder einem jener Werke gegenüber, vor denen die Kritik verstummt: jenes Urteil, das der durch sein Tonkünstlerlexikon weit berühmte Gerber 1812 darüber fällte, es sei „vielleicht das höchste dieser Art von Kunstwerken, welches die Kunstliteratur von allen Meistern aufzuweisen hat", können wir mit der einzigen Einschränkung, daß dem Verfasser damals wohl Beethovens zwei spätere Konzerte noch unbekannt waren, auch heute noch unterschreiben. Begegneten wir demselben Vorgang nicht so oft bei Bethoven, so würde uns der Schritt vom ersten zum dritten Konzert unbegreiflich erscheinen. In jenen beiden alles, mit Ausnahme höchstens des letzten Satzes des zweiten, klein, unpersönlich, ich möchte fast sagen passiv im Ausdruck, hier jeder Satz von höchster Aktualität, urpersönlich im Empfinden und deshalb auch im Ausdruck, von jener energischen Spannkraft, wie sie nur inneres Miterleben dem Kunstwerk zu geben vermag. Das Konzert erschien erst 1804 und zwar mit einer Widmung an den Prinzen Louis Ferdinand im Verlag des Kunst- und Industriekontors in Wien. Wir wissen, daß Beethoven es absichtlich und zwar „für seine Reise" zurückhielt, „es erfordert die musikalische Politik die besten Konzerte eine Zeitlang bei sich zu behalten" hatte er 1801 an Breitkopf & Härtel geschrieben. Doch aus der Reise sollte nichts mehr werden, die zunehmende Taubheit, die ihm den Verkehr mit der Umwelt, ebenso wie die Studien am Klavier mehr und mehr zur Pein machte, sollte, wie so viele Wünsche und Hoffnungen, so auch diese zerstören. —

Wir wenden uns nun zu den Streichquartetten, die im Jahre 1800 vollendet als op. 18 von Mollo veröffentlicht wurden. Die Versuchung, seine Kraft an einer Form zu erproben, die, seit Haydn und Mozart ihre Meisterschaft darin betätigt, in den musikalischen Unterhaltungen der Musikliebhaber jener Zeit eine erste Stelle einnahm, war oft genug an Beethoven herangetreten. Aber so bereitwillig er auch im Jahre 1795 auf den Vorschlag des Grafen Apponyi, Quartette für ihn zu schreiben, eingegangen war, es ist, als habe sich seine Phantasie gerade dieser Form nicht anpassen können. Denn aus dem ersten Anlauf ging schließlich ein Streichquintett (op. 4) hervor und es vergingen mehrere Jahre, bis ihm der große Wurf gelang, Jahre, in denen er, wie wir gesehen haben, es an vorbereitenden Arbeiten nicht fehlen ließ. Dabei kann kein Zweifel darüber sein, daß er diese intimste, feinfühligste aller Musikgattungen über alles liebte und jede Gelegenheit, sich mit ihrer besonderen Art vertraut zu machen, wahrnahm. Und an solchen Gelegenheiten fehlte es in Wien nicht. Beim Fürsten Lichnowsky war es, wo Beethoven mit Schuppanzigh, der, damals erst 16 Jahre alt, sich zu einem der ersten Quartettspieler jener Zeit entwickeln sollte, bekannt wurde. Jeden Freitag Morgen fanden die Quartettübungen in den fürstlichen Räumen statt, an denen neben Schup-

panzigh drei Knaben, Louis Sina, Franz Weiß und Anton Kraft teilnahmen, von denen keiner das 15. Jahr überschritten hatte und jeder doch schon Vortreffliches leistete. Später trat Beethoven in freundschaftliche Beziehungen zu E. A. Förster, einem damals hochangesehenen Komponisten, besonders auf dem Gebiet der Kammermusik, den auch Beethoven sehr hoch schätzte und „seinen alten Meister" zu nennen pflegte.

Der war es, den Beethoven, der es grundsätzlich verweigerte, Kompositionsschüler anzunehmen — die einzige Ausnahme, die er machte, war der Erzherzog Rudolph — an seiner statt empfahl, als ihn der Graf Rasumowsky um Lektionen in der musikalischen und speziell der Quartettkomposition anging. In seinem Hause pflegte sich regelmäßig zweimal wöchentlich eine Anzahl junger Künstler, zu denen außer Schuppanzigh und Weiß der Cellist Josef Linke, der junge Mayseder, Hummel und andere gehörten, zu Kammermusikübungen zusammenzufinden und auch Beethoven blieb selten fern. Daß aber auch bei ihm selbst solche Zusammenkünfte stattfanden, beweist das Geschenk von vier kostbaren Instrumenten — zwei Geigen von Josef Guarnerius (1718) und Nikolaus Amati (1667), eine Viola von Vincenzo Ruger (1690) und ein Violoncell von Andreas Guarnerius (1712), die Beethoven von dem Fürsten Lichnowsky im Jahre 1800 erhielt, demselben Jahre, in welchem ihm dieser hochherzige Freund auch ein Jahresgehalt von 600 Gulden, „solange er keine für ihn passende Anstellung finde", aussetzte. Aber auch dabei ließ Beethoven es nicht bewenden; wir wissen bereits, daß er im Jahre 1798 die drei Streichtrios (op. 9) schrieb, drei Stücke, die alles, was in dieser Form geschaffen, weit überragen und uns mit ihrem Reichtum an Ideen und Wirkungen bei so beschränkten Mitteln einen Vorgeschmack von dem geben, was Beethoven mit dem zum Quartett erweiterten Klangkörper vollbringen würde. Zu diesen praktischen Vorstudien kamen eingehende theoretische; er setzte sich ein Haydnsches Quartett und einige Mozartsche Sätze aus den Stimmen in Partitur; daß ihm das als der geeignetste Weg, sich mit dem Stil der Gattung, der Behandlung der Instrumente usw. vertraut zu machen erschien, ersehen wir aus dem Rat, den er später dem jugendlichen Czerny gab, sich auf die gleiche Weise gründliche Kenntnisse vom Wesen des symphonischen und Quartettstils zu verschaffen.

So war er denn in der Tat voll gerüstet, als er seine ersten Quartette in Angriff nahm. Wie immer, wenn er sich einer neuen Gattung zuwandte, ging er auch hier durchaus nicht bilderstürmerisch vor. Wieder können wir zunächst den Einfluß der älteren Meister deutlich wahrnehmen, ein Hauch der anmutigen Einfachheit Mozarts, der volkstümlichen Lustigkeit Haydns umspielt manche Sätze. Wie in Dankbarkeit für das, was er ihnen, vor allem aber Mozart

schuldet, scheut er sich nicht, diese Schuld zu unterstreichen, er schließt sich in seinem A-Dur-Quartett ziemlich eng an das Mozartsche in derselben Tonart an und weicht auch thematischen Anklängen nicht aus. Er will sich ihnen erst auf ihrem eigensten Gebiet, in ihrer eigensten Art ebenbürtig an die Seite stellen, er geht nicht darauf aus, anders wie sie zu sein, denn das Wort, das er einmal gesprochen, „das Neue und Originelle gebiert sich von selbst, ohne daß man daran denkt", ist der Ausdruck seiner innigsten Überzeugung und ist von keinem unwiderleglicher bewahrheitet worden als von ihm. Daß er deswegen doch nie zum sklavischen Nachahmer wurde und sehr rasch die eigene Note mehr und mehr hindurchklang, ist selbstverständlich. Er fängt bald an, größere Ansprüche als seine Vorgänger an das Können der Spieler zu stellen, man merkt, er hat Künstler, wie die des Schuppanzigh-Quartetts vor Augen, er malt mit reicherer Palette und erzielt Farbenwirkungen von vorher ungekannter Mannigfaltigkeit und Fülle; dabei benutzt er das Pizzikato, das bei Haydn mehrmals als Begleitungsfigur vorkommt und auch bei ihm in späteren Quartetten eine so charakteristische Rolle spielt, nur zweimal in den Schlußakkorden und die Sordine, die Haydn wie Mozart auch gelegentlich verwenden, gar nicht. Auch die Form wird freier gehandhabt. So wenn er im zweiten Quartett mitten in das Adagio ein prickelndes Allegro einfügt, wenn er im vierten an die Stelle des langsamen Satzes ein Scherzo setzt, im sechsten das Finale durch ein „La Malinconia" betiteltes Adagio einleitet und im Verlauf des Satzes noch einmal darauf zurückkommt, alles Abweichungen von der gewohnten Form, wie man ihnen bei Haydn und Mozart nie begegnet, wenn wir das späte C-Dur-Quartett (op. 66) Haydns ausnehmen, in welchem sich ebenfalls anstelle des langsamen Satzes ein Allegretto Scherzando findet. Und auch was den Inhalt betrifft, wird ihm die Klangmischung der vier Streichinstrumente, die wie keine andere den feinsten Schwingungen des Seelenlebens nachzugehen vermag, bald zum Träger verborgenster Empfindungen, wie sie es nur ganz vereinzelt einmal — etwa in der seinerzeit so hart umstrittenen Einleitung zum C-Dur-Quartett — bei Mozart ist. Sätze wie das Largo des F-Dur-, der erste Satz des C-Moll-Quartetts bedeuten ein Stück Lebens- oder Seelengeschichte. Im Frühjahr 1799 hat Beethoven das erstere dem Freunde Amenda vorgespielt. Wir wissen, welcher furchtbare Schlag ihn kurz vorher aus den Himmeln seines Glückes herausgerissen hatte. Damals hatte er dem Freund, der ihm sagte, der Satz schiene ihm den Abschied zweier Liebenden zu schildern, geantwortet, er habe sich dabei die Szene im Grabgewölbe aus Romeo und Julia gedacht. Wir können nichts in dem Stück finden, was uns jene Szene zu vergegenwärtigen vermöchte, nichts außer der todestraurigen Grundstimmung. Es ist wohl möglich, daß Beethoven damals das Drama

wieder las als sein von eigenem Leid wundes Herz empfänglicher denn je für seine Tragik war und, als er dann das Adagio schrieb, wähnte, es sei jene Szene gewesen, die es entstehen ließ. Vielleicht wußte er selbst nicht, daß es der eigene Schmerz war, der in dem der Liebenden Sprache fand.

Noch eines anderen Satzes möchten wir hier und zwar der prinzipiellen Fragen wegen, die sich daran knüpfen, gedenken. Es ist das oben erwähnte La Malinconia genannte Adagio des sechsten Quartetts. Ich glaube, dieses Sätzchen hätte die Aufmerksamkeit in dem Maße, wie es bis zum heutigen Tage noch der Fall ist, nicht auf sich gezogen, wäre es ohne diese Bezeichnung hinausgegangen, denn in rein musikalischer Beziehung steht es fraglos hinter ähnlichen Sätzen Beethovens zurück. Man denke an das herrliche Adagio, das das Rondo der Waldstein-Sonate einleitet oder in einigem Abstande das der Es-Dur-Sonate (op. 27). Außerdem möchte ich fast bezweifeln, daß jemand ohne die Aufschrift die Schilderung eines Melancholischen heraushören würde. Welche Farben Beethoven für den Zustand eines solchen zu finden vermochte, wenn eigenes Erleben ihm den Pinsel in die Hand gab, das beweist das Largo der D-Dur-Sonate (op. 10). Als er im späteren Leben einmal klagte, man habe früher poetischer empfunden, da erwähnte er dieses Stück und fügte hinzu, „jedermann habe aus diesem Largo den Seelenzustand eines Melancholischen herausgefühlt mit all den verschiedenen Nuancen von Licht und Schatten im Bilde der Melancholie". Auch der „Abwesenheit" genannte Satz der Abschiedssonate scheint mir dieses Bild überzeugender zu geben als der vorliegende. Mit einem acht Takte lang unverändert in milden B-Dur-Harmonien fortschreitenden Thema fängt er an, schroff dazwischenfahrende fremde Akkorde verscheuchen die schöne Ruhe. Doch nur für einen Augenblick, denn schon kehrt das erste Thema, jetzt in E-Dur zurück. Dann erst erhält mit dem nun folgenden Thema, das in E-Moll ansetzend, ruhelos fortmoduliert, die Gestalt des Melancholikers deutlicheren Umriß, aber die jäh auftrotzenden Akkorde mit den Doppelschlägen in allen Stimmen scheinen mehr der des Cholerikers als des Melancholikers anzugehören. Und wenn dann ohne Pause der ländlerartige letzte Satz, dessen erste Noten jenem E-Moll-Gedanken entnommen sind, seinen lustigen Tanz beginnt, der zweimal durch das Dazwischentreten des Melancholikers unterbrochen wird und dann nach kurzer Ruhepause in raschem Wirbel das Stück zu Ende geführt wird, so kann man sich des Gedankens nicht erwehren, daß Beethoven hier nicht unter dem Zwang persönlichen Erlebens stand, sondern von dem Wunsch, mit bestimmter — unbekannt gebliebener — Absicht ein bestimmtes Bild zu zeichnen, geleitet wurde. Daß wir hier aber zwei Prozessen gegenüberstehen, die, wie sie in ihren Ursachen gänzlich verschieden sind, auch verschiedene Resultate zeitigen müssen, liegt

auf der Hand. Der verbitterte, friedlose Michelangelo konnte uns in seinem Jüngsten Gericht die Qualen der Verdammten mit erschütternder Eindringlichkeit vor Augen bringen, aber er vermochte seinen Seligen nicht den Ausdruck der Loslösung vom Irdischen zu geben und aus ihren Augen die Erinnerung vergangenen Wehes zu bannen. Wenn aber Fra Angelico, der seine Tage in weltabgeschiedenem Frieden hinbrachte, denselben Gegenstand malte, dann ist sein Reigen der Seligen wirklich von einem Hauch himmlischer Freude umspielt, seine Verdammten aber erscheinen uns nur als die Gestaltungen einer künstlich aufgestachelten Phantasie und ihre Wirkung ist mehr grotesk als tragisch. So hat auch Beethoven viel überzeugendere Töne gefunden damals, als sein verdüstertes Gemüt in dem Largo der D-Dur-Sonate oder dem Adagio des F-Dur-Quartetts unbewußt seiner lastenden Melancholie Ausdruck gab, als hier, wo er vollbewußt die Melancholie zum Objekt der Darstellung machte. — Wir werden auf diesen Punkt, mit dem wir das wichtigste und entscheidendste Problem im ganzen Schaffen Beethovens berührt haben, noch zurückkommen. Hier lag uns nur daran, an einem besonders charakteristischen Beispiel seine Tragweite anzudeuten. —

Noch ein anderes Werk, das Ballett Prometheus, gehört den Jahren 1800 und 1801 an, muß aber zum größeren Teil wohl schon 1800 entstanden sein, da am 28. März 1801 bereits seine Erstaufführung stattfand. Es mag manchen überraschen, daß Beethovens ernste Muse sich dazu verstand, der leicht geschürzten des Balletts die Hand zum Bunde zu reichen. Aber wir wissen ja, daß selbst Haydn es nicht verschmäht hatte, sogar die Tänze für einen öffentlichen Ball zu schreiben und der Schüler dem Vorgange des Meisters gefolgt war. Zudem war aber damals durch den berühmten Vigano das Ballett einer einschneidenden Reform unterzogen worden: nicht mehr sollte sein Reiz „in Sprüngen und Gliederverrenkungen, sondern in Haltung, Tiefe der Empfindung und reiner Schönheit der Darstellung" bestehen und hier war Beethoven wie kein anderer Lebender außer Haydn an seinem Platz. Zum Vorteil der Mlle. Cassentini, der vielbewunderten Primadonna des Ballettkorps, wurde das Werk im „K. K. Hoftheater nächst der Burg" unter dem Titel „Die Geschöpfe des Prometheus, ein heroisches, allegorisches Ballett in zwey Aufzügen von der Erfindung und Ausführung des Herrn Salvatore Vigano — die Musik ist von Herrn van Beethoven" aufgeführt. Der Erfolg muß ein außerordentlicher gewesen sein, denn das Werk erschien 1801 sechzehn-, 1802 dreizehnmal auf dem Spielplan. Das Textbuch ist leider verloren gegangen und die Partitur enthält nur wenige Fingerzeige, die über ihren Zusammenhang mit den szenischen Vorgängen Aufschluß geben könnten. Zum Glück besitzen wir aber in dem Leben Viganos von Carlo Ritorni eine Quelle, aus der wir ziem-

lich genaue Aufschlüsse über den Inhalt schöpfen können. Es ist in Kürze der folgende:

Vom Zorn Jupiters verfolgt, eilt Prometheus mit dem himmlischen Feuer zu seinen tönernen Gebilden, die er damit zum Leben erweckt. Doch mit dem Leben hat er ihnen nicht auch Vernunft und Gefühl zu geben vermocht — vergebens verschwendet er Liebkosungen und Drohungen an sie, sie bleiben kalt und verständnislos. Da reift ein neuer Plan in ihm und er faßt und zieht sie mit sich fort. Der zweite Akt spielt auf dem Parnaß, wo Apollo, von einer Götterschar umgeben, Hof hält. Hierher kommt Prometheus mit seinen Kindern, damit die Götter in ihnen die Liebe zu den Künsten und Wissenschaften erwecken möchten. Beim Klange der Weise, die auf Apollos Wunsch Euterpe und Amphion ertönen lassen, fangen sie bald an, menschlich zu empfinden und stürzen voll Dankbarkeit vor Prometheus nieder. Ein heroischer Tanz, der jetzt aufgeführt wird, macht sie auch den Anreizungen des Ruhmes zugänglich, sie ergreifen die Waffen und wollen am Tanz teilnehmen. Da tritt Melpomene dazwischen und bedeutet ihnen, wie rasch der Tod ihrem Dasein ein Ende machen werde. Während sie entsetzt dastehen, stürzt sie auf Prometheus zu und voll Zorn darüber, daß er die Unseligen zu solchem Leide geschaffen, tötet sie ihn. Doch die Klagen seiner Geschöpfe werden durch Thalia unterbrochen, die ihnen in einer komischen Szene ihre Maske vor das Gesicht hält, während Pan den getöteten Prometheus ins Leben zurückruft. Mit fröhlichen Tänzen endet das Ganze.

Man erkennt sofort die Zwiespältigkeit des Stoffes, in welchem es zunächst auf eine Verherrlichung der Künste und mittelbar ihrer Beschützerin Maria Theresia abgesehen war, in den sich aber durch die plötzliche tragische Wendung ein ganz fremdes Element mischt. Welchem Zwecke dieses dienen sollte, ist um so schwerer zu sagen, als die wirksame Szene der Melpomene nicht für die Cassentini, die Benefiziantin, bestimmt war. Sollte sie vielleicht auf einen Wunsch Beethovens zurückzuführen sein, der damit einen kraftvolleren dramatischen Gegensatz schaffen wollte? Die deutliche Liebe und innere Anteilnahme, mit der er gerade die Musik zu dieser Szene geschrieben, legen jedenfalls den Gedanken nahe. Betrachten wir jetzt die Partitur, so kann sie geradezu als ein klassischer Beweis dafür gelten, daß die Musik alles und — nichts darzustellen vermag. Wäre uns der Inhalt des Stückes nicht bekannt geworden, so würde es unmöglich sein, aus der Musik auf ihn zu schließen, nun wir ihn kennen, scheint sie uns deutlich genug seine Hauptmomente wiederzugeben — so vermag sie uns in der Tat zugleich nichts und alles zu sagen. Augenscheinlich ist Beethoven gar nicht darauf ausgegangen, die Einzelheiten der Handlung auszumalen. Hätte sie ihn innerlich wirklich ergriffen, so hätte

er es, ob er wollte oder nicht, getan — aber das vermochte sie in dieser äußerlichen Fassung der tiefgründigen Sage nicht und seine Kunst stand ihm zu hoch, als daß er sie durch spielerige Künsteleien hätte herabziehen mögen. So hat er sich im allgemeinen damit begnügt, den Stimmungsgehalt der Szenen zu geben und nur hier und da die Vorgänge anzudeuten.

Interessant ist eine kleine Begebenheit, die sich an das Ballett knüpft. Eines Tages begegnete Beethoven Haydn, der ihn sogleich festhielt und sagte: „Nun, gestern habe ich Ihr Ballett gehört, es hat mir sehr gefallen!" Beethoven erwiderte darauf: „O lieber Papa! Sie sind sehr gütig, aber es ist noch lange keine Schöpfung!" Haydn, durch diese Antwort überrascht und beinahe verletzt, sagte nach einer kurzen Pause: „Das ist wahr, es ist noch keine Schöpfung, glaube auch schwerlich, daß es dieselbe je erreichen wird —", worauf sich beide etwas verblüfft gegenseitig empfahlen.

Wir kehren jetzt zum Leben des Meisters zurück. Ein neuer großer Erfolg war errungen und der Fernstehende, der Beethovens Leben aufmerksam verfolgte, mochte wohl erstaunen über die Fülle des Glückes, die das Geschick über ihn ausströmen ließ. In unaufhaltsamem Aufstieg sah er ihn der höchsten Staffel auf der Leiter des Ruhmes zustreben, der arme Musikantensohn konnte heute jede seiner Launen befriedigen, konnte sich neben seiner Wohnung in der Stadt eine zweite für den Sommer nehmen, einen eigenen Diener halten und seine ganze Lebensführung der seiner aristokratischen Freunde anpassen; er sah ihn von der Liebe und Bewunderung ausgezeichneter Frauen und Männer getragen, — in der Tat, was konnte er vom Schicksal noch, was durfte er nicht von ihm fordern? Und ein solches Urteil schien um so berechtigter, als damals außer den wenigen Eingeweihten noch niemand etwas von seiner Krankheit ahnte. Wie es aber in Wahrheit in ihm aussah, das beweist der Brief, den er im Juni dieses Jahres an den Freund Wegeler schrieb, dem er sich um so offener erschloß, als ihm an dem Rat des bewährten Arztes liegen mußte. Es soll übrigens hier nicht unerwähnt bleiben, daß die Datierung dieses von uns schon erwähnten Briefes große Schwierigkeiten macht; doch scheint mir die Tatsache, daß, wie Thayer feststellte, im Juni 1801 ein Kapitel des deutschen Ordens, in welchem Stephan von Breuning die Stelle eines Hofratsassessors bekleidete, in Wien abgehalten wurde und Beethoven von ihm in dem Brief als wieder in Wien eingetroffen spricht, ausschlaggebend für 1801 zu sein.

Wien, den 29. Juni.

Mein guter lieber Wegeler!

Wie sehr danke ich Dir für Dein Andenken an mich; ich habe es so wenig verdient und um Dich zu verdienen gesucht und doch bist Du so sehr gut und läßt Dich durch

nichts, selbst durch meine unverzeihliche Nachlässigkeit nicht abhalten, bleibst immer der treue, gute, biedere Freund. — Daß ich Dich und überhaupt euch, die ihr mir einst alle so lieb und theuer waret, vergessen könnte, nein, das glaubt nicht; es gibt Augenblicke, wo ich mich selbst nach euch sehne, ja bei euch einige Zeit zu verweilen wünsche. — Mein Vaterland, die schöne Gegend, in der ich das Licht der Welt erblickte, ist mir noch immer so schön und deutlich vor meinen Augen, als da ich euch verließ, kurz, ich werde diese Zeit als eine der glücklichsten Begebenheiten meines Lebens betrachten, wo ich euch wieder sehen und unsern Vater Rhein begrüßen kann. Wann dies seyn wird, kann ich Dir noch nicht bestimmen. So viel will ich euch sagen, daß ihr mich nur recht groß wieder sehen werdet; nicht (nur) als Künstler sollt ihr mich größer, sondern auch als Mensch sollt ihr mich besser, vollkommener finden und ist dann der Wohlstand etwas besser in unserem Vaterlande, dann soll meine Kunst sich nur zum Besten der Armen zeigen. O glückseliger Augenblick, wie glücklich halte ich mich, daß ich dich herbeischaffen, dich selbst schaffen kann! — Von meiner Lage willst du was wissen; nun, sie wäre eben so schlecht nicht. Seit vorigem Jahre hat mir Lichnowsky ... eine sichere Summe von 600 fl. ausgeworfen, die ich, solange ich keine für mich passende Anstellung finde, beziehen kann; meine Compositionen tragen mir viel ein und ich kann sagen, daß ich mehr Bestellungen habe, als fast möglich ist, daß ich befriedigen kann. Auch habe ich auf jede Sache 6, 7 Verleger und noch mehr, wenn ich mir's angelegen sein lassen will: man akkordirt nicht mehr mit mir, ich fordere und man zahlt. Du siehst, daß es eine hübsche Sache ist, z. B. ich sehe einen Freund in Noth und mein Beutel erlaubet eben nicht, ihm gleich zu helfen, so darf ich mich nur hinsetzen und in kurzer Zeit ist ihm geholfen. ... Nur hat der neidische Dämon, meine schlimme Gesundheit, mir einen schlechten Stein in's Bret geworfen, nämlich: mein Gehör ist seit drei Jahren immer schwächer geworden und zu diesem Gebrechen soll mein Unterleib, der schon damals, wie Du weißt, elend war, hier aber sich verschlimmert hat, indem ich beständig mit einem Durchfall behaftet war und mit einer dadurch außerordentlichen Schwäche, die erste Veranlassung gegeben haben ... Ich kann sagen, ich bringe mein Leben elend zu, seit zwei Jahren fast meide ich alle Gesellschaften, weil's mir nicht möglich ist, den Leuten zu sagen: ich bin taub. Hätte ich irgend ein anderes Fach, so gings noch eher, aber in meinem Fache ist das ein schrecklicher Zustand; dabei meine Feinde, deren Zahl nicht geringe ist, was würden diese hiezu sagen! Um Dir einen Begriff von dieser wunderbaren Taubheit zu geben, so sage ich Dir, daß ich mich im Theater ganz dicht am Orchester anlehnen muß, um den Schauspieler zu verstehen. Die hohen Töne von Instrumenten, Singstimmen, wenn ich etwas weit weg bin, höre ich nicht ... Was nun werden wird, das weiß der liebe Himmel, Vering (sein Arzt) sagt, daß es gewiß besser werden wird, wenn auch nicht ganz. Ich habe schon oft mein Dasein verflucht; Plutarch hat mich zu der Resignation geführt. Ich will, wenn's anders möglich ist, meinem Schicksale trotzen, obschon es Augenblicke meines Lebens geben wird, wo ich das unglücklichste Geschöpf Gottes sein werde ..."

Wir lassen sogleich einen Brief, den Beethoven wenige Monate später (16. Nov.) an Wegeler schrieb, folgen:

Nach einer Beschreibung seines Krankheitszustandes fährt er fort:

„Etwas angenehmer lebe ich jetzt wieder, indem ich mich mehr unter Menschen gemacht. Du kannst es kaum glauben, wie öde, wie traurig ich mein Leben seit zwei

Jahren zugebracht; wie ein Gespenst ist mir mein schwaches Gehör überall erschienen, und ich floh die Menschen, mußte Misanthrop scheinen und bin's doch so wenig. — Diese Veränderung hat ein liebes, zauberisches Mädchen hervorgebracht, das mich liebt, und das ich liebe; es sind seit zwei Jahren wieder einige selige Augenblicke, und es ist das erste mal, daß ich fühle, daß Heirathen glücklich machen könnte; leider ist sie nicht von meinem Stande — und jetzt — könnte ich nun freilich nicht heirathen; — ich muß mich nun noch wacker herumtummeln. Wäre mein Gehör nicht, ich wäre nun schon lange die halbe Welt durchgereiset und das muß ich. — Für mich giebt es kein größeres Vergnügen, als meine Kunst zu treiben und zu zeigen. — 'Glaub' nicht, daß ich bei euch glücklich sein würde. Was sollte mich auch glücklicher machen? Selbst eure Sorgfalt würde mir wehe tun, ich würde jeden Augenblick das Mitleiden auf euren Gesichtern lesen und würde mich nur noch unglücklicher finden. — Jene schönen vaterländischen Gegenden, was war mir in ihnen beschieden? Nichts, als die Hoffnung auf einen besseren Zustand; er wäre mir nun geworden — ohne dieses Uebel! O die Welt wollte ich umspannen von diesem frei! Meine Jugend, ja ich fühle es, sie fängt erst jetzt an; war ich nicht immer ein siecher Mensch? Meine körperliche Kraft nimmt seit einiger Zeit mehr als jemals zu und so meine Geisteskräfte. Jeden Tag gelange ich mehr zu dem Ziel, was ich fühle, aber nicht beschreiben kann. Nur hierin kann Dein Beethoven leben, nichts von Ruhe! — ich weiß von keiner andern als dem Schlaf und wehe genug tut mirs, daß ich ihm jetzt mehr schenken muß, als sonst. Nur halbe Befreiung von meinem Uebel, und dann — als vollendeter, reifer Mann komme ich zu euch, erneuere die alten Freundschaftsgefühle. So glücklich, als es mir hienieden beschieden ist, sollt ihr mich sehen, nicht unglücklich. Nein, das könnte ich nicht ertragen, ich will dem Schicksal in den Rachen greifen; ganz niederbeugen soll es mich gewiß nicht. — O es ist so schön das Leben, tausendmal leben! ..."

Jeder Satz ist von Bedeutung in diesen Briefen, jeder bringt uns die Persönlichkeit Beethovens näher, den Adel der Gesinnung, die Tiefe des Gemüts, die Freude an der Welt und am Dasein und die trotzige Energie, mit der er den Kampf mit dem Schicksal aufzunehmen entschlossen ist. Er freut sich seiner Erfolge, weil sie es ihm ermöglichen, dem Freunde in Not beizustehen, ja er möchte seine Kunst ganz in den Dienst der Armen stellen — und das waren keine leeren Worte, denn er hat sie oft genug zur Tat gemacht; er ist sich voll bewußt, wie gewaltig er seit den Bonner Tagen als Künstler gewachsen — aber er will den Freunden zeigen, daß er auch als Mensch besser und größer geworden — er ahnt ja selbst nicht, wie stark sein Künstlertum durch sein Menschtum bedingt ist; er weiß, wieviel das Schicksal, das ihm eine so dunkle Jugend bescherte, ihm schuldig geblieben und er stöhnt auf unter der Erkenntnis, daß jetzt, da es schien, als wolle es seine Schuld abzahlen, es ihn grausamer denn je ins Elend stoße. Und doch — die Freunde sollen ihn nicht unglücklich wiedersehen, alles vermöchte er zu tragen, nur Mitleid nicht! Stark, ungebeugt will er bleiben, und was das Schicksal ihm verweigert, er will es ihm abzwingen! Seltsam, — wenn es um die alltäglichsten Dinge geht, dann ringt dieser Mann so hart mit den Worten, daß man ihm oft kaum zu folgen

vermag, aber hier, wo er sein Weh hinausschreit, da sind sie voll Schönheit, Schwung und Kraft, als seien sie der Feder eines Dichters entströmt. So enthüllt er sich auch hier uns erst ganz, wenn er uns unter dem Zwang seelischer Erlebnisse hinabschauen läßt in die letzten Tiefen seines Wesens.

Und hier gewährt uns Beethoven auch einen Blick in sein Liebesleben — es ist das erste und einzige Beispiel einer derartigen Anspielung in seinen sämtlichen Briefen. Wir haben früher erwähnt, daß das Ewig-Weibliche auch auf ihn seinen Zauber ausübte, daß sein Herz leicht entzündbar war und daß es fast immer Frauen aus den höheren Gesellschaftsklassen waren, Frauen, die er durch künstlerische Neigungen oder einen im allgemeinen auf Höheres gewandten Sinn sich verwandt fühlte, denen sein Empfinden sich zuwandte. Alles das ist uns wohl verständlich: jenes heiße Sehnen, Liebe zu geben und zu empfangen, das seit den Tagen seiner Kindheit in seinem Herzen lebte, vielleicht auch seine Fremdheit und Unbeholfenheit in den Dingen der Welt, ließen ihn zur Frau als zur Erfüllung seiner Träume, der Ergänzung des eigenen Wesens, aufschauen. Schwerer zu verstehen ist es aber, daß er, der kleine, häßliche, ungeschlachte Mensch, dessen Art so wenig dem entsprach, was sonst die Frauen der Gesellschaft lockt und fesselt, sie doch mit unwiderstehlicher Gewalt zu sich zog. Das alte Geheimnis des künstlerischen Genies bewährte auch hier wieder seine Macht: die Frau, die gemeinhin am Augenblick und am Greifbaren haftet, fühlt sich hypnotisiert durch die Blicke ins Unendliche, Unbegrenzte, die sein Wirken gewährt, durch die Fülle der schaffenden Kraft, die der unablässig fließende Strom neuer Werke verrät, durch das Wunder, das sich in dem nachtwandlerisch Unbewußten seines Tuns offenbart. Die geistige Kraft und innere Schönheit, die sein Schaffen erfüllen, lassen sie die Schwächen und Häßlichkeit des Menschen vergessen. Bei Beethoven kam noch ein anderes hinzu: das Ungewöhnliche der Persönlichkeit, das sich jedem bezwingend aufdrängte und das keinen so leicht wieder aus seinem Bann entließ, dem es sich einmal offenbart hatte! So wird uns jenes Wort Wegelers, Beethoven habe oft Eroberungen gemacht, die manchem Adonis schwer geworden wären, erklärlich. Einmal nur wandte sich sein Herz einem Mädchen aus der Gesellschaftsklasse, der er selbst der Geburt nach angehörte, zu, und gerade hier scheint er auf geringes Verständnis gestoßen zu sein. Es war die schöne Magdelene Willmann, die in Beethovens Jugendtagen als Mitglied der Bonner Bühne bereits seine Freundschaft besessen hatte und die, als er sie in Wien als Hofopernsängerin wiedersah, sein Interesse in so viel höherem Grade noch erregte, daß er ihr seine Hand anbot. Sie wies ihn zurück und eine Schwester von ihr, die erst 1860 starb und Thayer selbst über die Angelegenheit Auskunft gab, erklärte auf seine Frage, weshalb Beethoven ausgeschlagen wurde: „weil er so häßlich war

und halb verrückt!" Wenn diese Worte Magdalene Willmanns eigenes Empfinden wiederspiegeln, so können wir dem Schicksal dankbar sein, das sie nicht Beethovens Gattin werden ließ. Sie heiratete 1799 einen gewissen Galvani, starb aber schon zwei Jahre später.

Eine flüchtige Neigung scheint Beethoven für einen Augenblick zu einer jungen Dame aus der Wiener Gesellschaft, Christine Gerhardi, „der berühmtesten Gesangsdilettantin Wiens" hingezogen zu haben. Zwei Briefe an sie aus Beethovens Feder sind uns erhalten, aus deren erstem hervorgeht, daß sie sich ihm zuerst genähert, indem sie ihm einige begeisterte Verse übersandte. Die Bekanntschaft scheint rasch gemacht und rascher noch zu intimer Freundschaft gereift zu sein, denn in dem zweiten Brief lautet die Anrede „Liebe Christine" und die Unterschrift burschikos genug „Adie, hol Sie der Teufel". Doch auch Christine Gerhardi vermählte sich schon 1798 mit einem Dr. von Frank.

Zu einem wirklichen Erlebnis sollte ihm erst seine Liebe zu Giulietta Guicciardi werden. Wir wollen versuchen, ihre Geschichte aus dem Nebel romanhafter Phantastereien, der sich allmählich darüber gelagert hat, loszulösen, wollen die Diskussionen, die sich daran geknüpft haben, unberührt lassen und dem Leser nur das, was, wenn nicht mit Bestimmtheit als Wahrheit, so wenigstens mit Berechtigung als Wahrscheinlichkeit angesprochen werden darf, vorlegen. Giulietta, die Tochter des Hofrats Grafen Guicciardi, war im Jahre 1800 damals kaum 17 Jahre alt mit ihren Eltern aus Triest nach Wien übergesiedelt und Beethovens Schülerin geworden. Jung, schön und begabt, konnte sie nicht verfehlen, auf Beethoven Eindruck zu machen und dieser Eindruck mußte sich rasch zu aufrichtiger Neigung steigern, als er merkte, daß auch er ihr nicht gleichgültig sei — denn nichts bringt in der Jugend den Keim der Liebe rascher zur Entfaltung, als die Gewißheit oder — der Glaube, wieder geliebt zu werden. Und daß das hier der Fall war, erkennen wir aus jenen Worten Beethovens (Brief an Wegeler vom 16. November 1801) von dem lieben zauberischen Mädchen, das er liebt und das ihn wieder liebt, die sich, darüber kann heute kein Zweifel mehr bestehen, nur auf Giulietta beziehen können. Ob es wirklich Liebe war, was sie für ihn empfand, ob ihr Empfinden nicht vielmehr in einem Gefühl befriedigter Eitelkeit und dem Stolz, den vielumschwärmten berühmten Künstler zu ihren Füßen zu sehen, wurzelte, ist schwer zu sagen. Sie mag sich, jung und unerfahren wie sie war, selbst nicht über die Art und den Grad ihrer Gefühle klar gewesen sein, mag, eben erst in die Wiener Gesellschaft eingetreten, geglaubt haben, daß der erste, der ihr sein Herz anbot, der einzige bleiben werde, für den das ihrige schlage. Daß es sich aber für Beethoven einem Mädchen gegenüber, das ihm als Schülerin anvertraut war, deren Eltern ihn als Freund empfingen, um mehr als eine bloße Liebeständelei han-

delte, wird jedem als selbstverständlich erscheinen, dem die Vornehmheit seiner Gesinnung in allen Lagen des Lebens, wie oft er auch gegen die Form verstoßen mochte, aufgegangen ist. Und daran kann auch seine Bemerkung, jetzt könne er nun freilich nicht heiraten, er müsse sich noch wacker umhertummeln, nichts ändern. Was hatte er denn jetzt der Geliebten zu bieten? Die Guicciardis waren selbst nicht reich, aber die Sphäre, in der Giulietta aufgewachsen war, brachte es mit sich, daß sie Ansprüche ans Leben stellen durfte, die er jetzt nicht befriedigen konnte. Aber warum sollte ihm nicht möglich sein, was Gluck und Haydn erreicht hatten, die, nachdem sie den Ruhm ihres Namens über die Grenzen des Vaterlandes hinausgetragen, nicht lorbeergekrönt nur, sondern reich auch an irdischen Gütern heimgekehrt waren? Besaß er doch neben dem Können jener noch den Zauber, der in seinen Fingern wohnte, mittels dessen er die Welt, wo immer er ihn noch ausgeübt hatte, willenlos zu seinen Füßen niedergezwungen hatte. So hoffte er durch ausgedehnte Reisen gerade den Boden zu bereiten, auf dem ihm eine sorglos heitere, liebeumkränzte Zukunft erblühen konnte. Und sie waren ja beide noch jung, sie kaum 18, er (nach seiner Annahme) kaum 29 Jahre alt, und er glaubte an ihre Liebe und Beständigkeit, — warum dem schönen romantischen Traum der ersten Liebe mit all ihrem unbewußten ahnenden Sehnen schon jetzt ein Ende machen? Jedenfalls hält sich Thayer, dessen klarer Blick sein Urteil gerade da, wo keine greifbaren Belege vorhanden sind, wertvoll macht, auf Grund eingehender Prüfung aller Umstände zu der Vermutung berechtigt, daß Beethoven der Gräfin seine Hand angeboten und sie sie nicht ausgeschlagen habe, daß die Mutter der Heirat zugestimmt, der Vater aber sich geweigert habe, das Glück seiner Tochter einem Manne ohne Rang, Vermögen und feste Anstellung anzuvertrauen, einem Manne überdies, bei dem die Spuren eines Gebrechens, das ihm die Laufbahn des Virtuosen über kurz oder lang unmöglich machen müßte, immer deutlicher zutage traten. Noch im Mai oder Juni 1803 finden wir Beethoven als gelegentlichen Besucher im Hause der Guicciardis — er lädt den berühmten Violinisten Bridgetower ein, ihn dorthin zu begleiten — am 3. November verheiratet sich Giulietta mit dem noch nicht 20jährigen Komponisten Wenzel Robert Graf von Gallenberg. Und diese trockene Tatsache ist alles, was wir über das Ende des so hoffnungsfroh begonnenen Romans zu berichten haben. Es wird erzählt, Beethoven sei von der Nachricht, die ihn gänzlich unvorbereitet getroffen habe, völlig niedergeschmettert worden, ja, es ist sogar von einem Selbstmordversuch die Rede. Doch alles das ist so unverbürgt und hat die Wahrscheinlichkeit so sehr gegen sich, daß wir nicht dabei verweilen brauchen, denn es scheint mir außer Zweifel, daß die Entscheidung schon im Sommer 1802 gefallen sein muß. Dafür spricht ein Satz in einem

Brief, den er einen Tag vor Giuliettas Verheiratung an den Maler Macco schrieb; er entschuldigt sich für sein langes Schweigen und fährt fort: „überhaupt hat mir es wehe getan, daß ich in Wien nicht mehr mit Ihnen sein konnte. Allein es gibt Perioden im menschlichen Leben, die wollen überstanden sein". Da Macco im Juni 1802 nach Wien kam und es nach einigen Monaten wieder verließ, so kann sich das nur auf den Sommer 1802 beziehen, also war damals schon sein Gemüt so umdüstert, daß er auch die Gesellschaft eines Menschen, den er wahrhaft schätzte, mied. Einen noch überzeugenderen Beweis erbringt das Testament, das Beethoven im Oktober 1802 niederschrieb und das uns noch beschäftigen wird. Er hinterläßt darin alles, was er besitzt, seinen Brüdern. Hätte er das getan, wenn ihm noch die Hoffnung auf eine Vereinigung mit Giulietta gewinkt hätte? Nein, unvorbereitet hat der Schlag Beethoven nicht getroffen, daß aber das Weh darüber noch lange in ihm nachgezittert hat, können wir wohl glauben. Bedeutete der Bruch mit ihr doch einen zwiefachen Schmerz für ihn: die Zerstörung eines seligen Traumes und das bittere Gefühl, sich in einem Wesen, in dessen Hände er das Glück seines Lebens hatte legen wollen, getäuscht zu haben. Wie eine Ironie des Schicksals erscheint es, daß Beethoven dieses Mädchen durch die Widmung eines seiner schönsten und populärsten Werke unsterblich machen mußte. Die Cis-Moll („Mondschein")-Sonate trägt ihren Namen und wie die Geschichte Giuliettas und Beethovens, so ist auch die Sonate der Gegenstand zahlreicher Kontroversen und Ausdeutungen gewesen. Die einen wollen in ihr die innigsten Beziehungen zu jener Geschichte wahrnehmen, die anderen leugnen jeden Zusammenhang zwischen ihnen ab. Ich denke, die Wahrheit liegt in der Mitte.

Doch werfen wir erst einen Blick auf das Werk. Zunächst, was bedeutet der Name „Mondscheinsonate"? Daß er nicht von Beethoven herrührt, braucht nicht erst betont zu werden. Tatsächlich entstammt er einer Besprechung, die Rellstab, der damals berühmteste Musikschriftsteller Deutschlands, über das Werk schrieb und in der er von dem ersten Satz sagte, ihm sei dabei zumute, als sehe er den Mondschein auf den Wellen des Vierwaldstätter Sees spielen. In der Tat, etwas von dem geisterbleichen Halbdunkel einer Mondnacht ruht auf dem Satz; ein wehmütiger Gesang steigt daraus empor, doppelt eindrucksvoll, weil er so still, so eintönig immer derselben Klage Stimme leiht, wie ein Aufstöhnen eines tief wunden Herzens ertönt dazwischen die schmerzliche None im 16. Takt. Düster, ein Bild der Verlassenheit und der Trauer zieht das Ganze vorüber, leise wie es gekommen, in dunkeln Tiefen verschwindend. Daran schließt sich ein Allegretto. Wie dieser Satz von den meisten erfaßt wird, als eine Art fröhlichen Jagdstücks oder munterer Menuett, macht er die Einwürfe, die gegen ihn erhoben worden sind, begreiflich, um so begreiflicher, da

Beethoven ausdrücklich vorschreibt, daß er sich ohne Unterbrechung (attacca subito) an den ersten anschließen soll. Er zerstört die Stimmung, in die uns dieser versetzt hat und huscht selbst zu flüchtig vorüber, um eine andere aufkommen zu lassen. Und was soll bei solcher Auffassung der schöne ausdrucksvolle Aufschwung der Melodie im zweiten Teil vor der Reprise und was die dunklen Stimmen, die im Trio ertönen? Nein, man nehme diesen Satz in mäßigem Zeitmaß, lasse den Des-Dur-Akkord des Anfangs sich leise, wie zögernd aus dem vorhergegangenen Cis-Moll-Akkord loslösen, steigere Tempo und Tongebung ganz allmählich, lasse die tief empfundene Stelle des zweiten Teiles zu ihrem vollen Rechte kommen und das Ganze nach leidenschaftlichem Aufschwung am Schluß leise, zögernd verhallen und der Satz wird sich nicht als ein störender, sondern als ein notwendiger Zug in das Gesamtbild des Werkes einfügen. Wie Beethoven selbst sich zu den angedeuteten Tempoverschiebungen stellen würde? Auf dem Autograph eines Liedes von ihm „Nord und Süd" finden sich die Worte: „100 nach Mälzel (Metronombezeichnung) doch kann dieß nur von den ersten Täkten gelten, denn die Empfindung hat auch ihren Takt". Dieses Wort, erschöpfend in seiner gedrungenen Kürze, monumental wie so viele von ihm, darf wohl auch für den obigen Satz gelten. Jedenfalls kommen wir so seinem Verständnis näher als durch den orakelhaften Ausspruch Liszts, „er sei eine Blume zwischen zwei Abgründen". Ein Presto agitato beschließt das Werk. Ein wild erregter Satz von großer Wirkung. Hier ist das Technische ganz in den Dienst der Empfindung gestellt. Gebrochene Akkordfiguren, die bei anderen rein äußerliches Tonspiel sind, werden hier zum Ausdruck tobender Leidenschaft, wie die Wogen der sturmgepeitschten See steigen sie brausend aus der Tiefe auf. Und auch die Form — Beethoven mußte die Sonatenform wählen, weil der friedliche Charakter des Rondos diese Form hier unmöglich machte — ist ganz und gar vergeistigt. Drei Themen stellt Beethoven nebeneinander, jedes der gleichen Stimmung entsprungen und jedes eine andere Phase derselben darstellend: das erste machtvoll sich aufbäumende Leidenschaft, das zweite schmerzlich fragende Klage, das dritte, mit seinen pochenden Akkorden, aufbegehrender Trotz, und das kurze Schlußthema ein dumpfes Insichversinken. Aus diesen so gegensätzlichen und doch innerlich verwandten Themen baut sich der Satz auf, grau in grau, Moll auf Moll, von keinem Lichtstrahl erhellt, ein Bild der Trauer und Verzweiflung.

Und die Beziehung des Ganzen zu Giulietta? Es mag dem oberflächlichen Blick seltsam erscheinen, daß Beethoven, während ihn das Glück, geliebt zu sein, mit so hoher Seligkeit erfüllte, so dunklen Stimmungen Raum geben konnte. Doch vergessen wir nicht, daß die Sonate wahrscheinlich während seines Sommeraufenthaltes in Hetzendorf, also fern von Giulietta, entworfen wurde.

Aber selbst, wenn sie in Wien entstand, gab es nicht genug einsame Stunden, wo er, der täglich, stündlich an sein Leid erinnert wurde, Zeit hatte, über sein Geschick zu grübeln, mußte da nicht die Frage bang, vorwurfsvoll sich emporrecken, ob er denn ein Anrecht auf ein Glück, wie der Besitz Julias es ihm versprach, habe, ein Recht, dieses jugendliche Geschöpf an sich zu ketten, er, dem so Furchtbares bevorstand? Und die Ahnung, daß alles nur ein Traum sei, aus dem er eines Tages zu der grauenvollen Wirklichkeit des Alleinseins erwachen werde, mag ihn dann wie eine wuchtende Last niedergedrückt haben. Aus solcher Stimmung heraus mochte wohl ein Satz wie der erste der Sonate entstehen. Und wie seine Gedanken immer wieder sich zu der Geliebten wenden, da sieht er sie selbst vor sich, in ihrer kindlichen Lieblichkeit, und sein Herz vergißt für einen Augenblick sein Leid und wallt über in heißer Sehnsucht und Liebe (der zweite Satz). Für einen Augenblick nur, denn schon im nächsten packt ihn die Furcht vor dem Kommenden, der Gedanke, daß ein solches Glück ihm dauernd nicht erblühen könne, jagt ihn auf und, als sei sie ihm schon verloren, gibt er sich ganz dem wilden Schmerz hin (der letzte Satz).

So scheint sich mir das Werk zwanglos aus Beethovens Seelenzustand zu erklären, so auch die Frage sich zu beantworten, warum Beethoven es Giulietta widmete. Sie selbst hat in einer Unterhaltung mit Otto Jahn im Jahre 1852 erzählt, Beethoven habe ihr zuerst das Rondo in G op. 51 gegeben, bat es sich aber aus, als er der Gräfin Lichnowsky etwas dedizieren mußte und widmete ihr dann die Sonate. Die Sonate erschien im März 1802, das Rondo erst ein Jahr später im Druck. In dem Rondo haben wir ein liebenswürdiges Werkchen vor uns, einen Liebesbrief, von einschmeichelnder Zärtlichkeit, so recht ein Stück, wie es ein verliebter Künstler der Geliebten darbringen würde. Und dieses Stück nimmt Beethoven Julia, um es der Gräfin Lichnowsky zu geben und widmet ihr dafür jene tragisch düstere Sonate. Gibt es nicht zu denken, daß Beethoven es erst gar so eilig mit der Widmung für die Gräfin hat und dann das Rondo, für das er doch jeden Augenblick einen Verleger finden konnte, ruhig liegen und es erst ein Jahr nach der Sonate erscheinen läßt? Drängt sich da nicht die Vermutung auf, daß es ein anderer tieferer Grund war, der ihn zu dem Austausch veranlaßte? Wollte er Julia in Tönen sagen, was er in Worte nicht zu kleiden wagte, wollte er sie einen Blick in sein Inneres tun lassen, ihr von den dunklen Mächten, die darin ihr Wesen trieben, mahnend und warnend zugleich erzählen? Nicht unerwähnt darf bleiben, daß das Werk noch eine andere Ausdeutung erfahren hat. In Beethovens Nachlaß fand sich ein Brief eines Dr. Grosheim an ihn aus dem Jahre 1819, in welchem es unter sichtlicher Bezugnahme auf ein Schreiben Beethovens aus Teplitz (1811) heißt:

„Sie schrieben mir, daß Sie an Seumes Grab sich unter die Zahl seiner Verehrer gestellt haben ... Es ist mir noch immer ein nicht zu unterdrückender Wunsch, es möge Ihnen, Herr Kapellmeister, gefallen, Ihre Vermählung mit Seume (ich meine die Fantasie Cis-Moll und ‚die Beterin') der Welt mitzuteilen." Danach muß Beethoven selbst einen Zusammenhang zwischen der Cis-Moll-Sonate und dem Seumeschen Gedicht angedeutet haben:

„Auf des Hochaltares Stufen kniet
Lina im Gebet, ihr Antlitz glühet,
Von der Angst der Seele hingerissen,
Zu der Hochgebenedeiten Füßen.
Ihre heißgerungenen Hände beben,
Ihre bangen nassen Blicke schweben
Um des Welterlösers Dornenkrone,
Gnadeflehend vor des Vaters Throne. —"

Gnade für den Vater, „über dem der Hauch des Todes schwebet". Daß wir hier höchstens an den ersten Satz denken können, ist klar, aber auch er ist schwer mit den Versen in Einklang zu bringen, die dem dumpf resignierten Abschluß der Musik gegenüber in den verheißungsvollen Schluß ausklingen:

„Siehe, Freund, in den Verklärungsblicken,
Strahlet stilles seliges Entzücken;
Lina streicht die Tränen von den Wangen,
Ist voll süßer Hoffnung weggegangen."

Seltsam ist es jedenfalls, daß Beethoven eine solche Deutung einzig diesem Dr. Grosheim, der hier zum ersten und einzigen Male in seinem Leben auftaucht, gegeben hat, doppelt seltsam bei einem Werke, das so viel gespielt und besprochen wurde wie die Cis-Moll-Sonate. Ob es sich dabei um ein Mißverständnis, ob um eine jener flüchtig hingeworfenen Bemerkungen handelt, mit denen sich Beethoven — wir werden davon noch öfter hören — lästiger Frager zu entledigen liebte, mag dahingestellt bleiben.

Die „Mondscheinsonate", die ohne den üblichen raschen Anfangssatz in „Sonatenform" gleich mit dem Adagio anhebt, zeigt uns Beethoven mit der Freiheit des Meisters, der sich an kein Schema mehr bindet, mit der Form schaltend. Daß und weshalb das bei den Werken für sein eigenes Instrument in höherem Maße der Fall ist wie bei den anderen, haben wir früher schon angedeutet. Hatte Beethoven, nachdem er seinen Sonaten zuerst durchgängig die viersätzige Form gegeben, sich darnach mit Vorliebe der dreisätzigen zugewandt, so behandelt er auch sie jetzt im ganzen und einzelnen vielfach freier. So wenn er die Sonate op. 26 mit einem Thema und Variationen eröffnet

und diesen einen Trauermarsch folgen läßt; so wenn er op. 27 Es-Dur mit einem Andante anfängt, dessen idyllisch ruhigen Fluß unvermittelt durch ein kurzes Allegro unterbricht und die sämtlichen Sätze ohne Unterbrechung gewissermaßen als ein eng verwachsenes Ganzes gespielt haben will; so wenn er, wie wir eben sahen, der Cis-Moll-Sonate als ersten Satz ein Adagio gibt und dieses ohne Pause in das Allegretto übergehen läßt. Den beiden letztgenannten Werken hat er die Bezeichnung „quasi una fantasia" hinzugefügt, als wollte er damit die freiere Handhabung der Form erklären und rechtfertigen.

Wir wenden uns jetzt zu der Sonate in As-Dur, op. 26, die Beethoven wie schon die Trios op. 1 und die pathetische Sonate seinem Freunde und Beschützer, dem Fürsten Lichnowsky, widmete. Sie legt den Vergleich mit der A-Dur-Sonate Mozarts, die auch mit Variationen anfängt, nahe, aber gerade dieser Vergleich zeigt, wie weit Beethoven schon über Mozart hinausgewachsen war. Während Mozarts Variationen noch den anmutig tändelnden Charakter der früheren Epoche haben und selbst, wo sie empfindsamere Töne anschlagen, über ein rein äußerliches Pathos nicht hinauskommen, kündigt sich in den Beethovenschen schon jener neue Geist an, der allmählich gerade diese Form, der bis dahin immer etwas äußerlich Konventionelles angehaftet hatte, zum Ausdrucksmedium tief innerlichster Seelenzustände machte. Altes und Neues stehen hier noch dicht beieinander. Die ersten beiden Variationen figurieren das Thema im Sinne der früheren Epoche, schlagen aber auch dabei schon eigene Töne an, charakteristisch ist besonders der Gegensatz der Farbengebung, der der hellen ersten die dunkle zweite gegenüberstellt. Die dritte Variation gestaltet sich dann fast zu einem selbständigen Stück; der Wechsel zum schwermütigen As-Moll, die quälerischen Vorhalte, die verhaltene und doch innerlich so bewegte Steigerung zum achten Takt hin, das alles wirkt zu einem tiefbewegenden Gesamteindruck zusammen. Ganz verschieden von ihr und doch in der Führung der melodischen Linie enge mit ihr zusammenhängend ist die vierte Variation, die, wenn auch etwas schneller, doch keinesfalls spielerisch (etwa wie das Trio zur vorhergehenden) zu nehmen ist. Mit der Schlußvariation kehrt Beethoven dann wieder in gewohntere Bahnen zurück. Das reizvolle Scherzo, das sich anschließt, braucht uns nicht aufzuhalten. Nun folgt als langsamer Satz das „Marcia Funebre sulla morte d'un Eroe", der Trauermarsch auf den Tod eines Helden. Beethoven soll ihn, gereizt durch die Lobsprüche, die seine Freunde einem Trauermarsch von Paer spendeten, geschrieben haben. Wie dem auch sei, der Paersche ist längst vergessen, während der Beethovensche das unerreichte Muster für alle ähnlichen Stücke geworden und geblieben ist. Der Marsch ist ganz realistisch gedacht, er malt den Trauerzug,

feierlich und doch in militärisch festem Schritt seinen Weg daherkommend — vereinzelt dringen leise schmerzliche Klagen (16.—20. Takt) an unser Ohr. Im Trio wirbeln die Trommeln, knattern die Gewehre, die letzte Ehre, die man dem Toten erweist. Dann nimmt der Zug seinen Weg zurück, still klingt das Stück in D-Dur aus, sanft die dumpfe Stimmung lösend und den letzten Satz vorbereitend. Ganz Bewegung und Leben rauscht dieser an uns vorüber. Auch er soll einem äußeren Anlaß seine Entstehung verdanken. Czerny erzählt, Cramer habe damals durch eine Sonate in As-Dur großes Aufsehen in Wien erregt, — Beethoven hielt deshalb diesen Satz absichtlich in der Clementi-Cramerschen „laufenden Manier" und schlug so mit dem Werk zwei Rivalen zugleich. Wir können heute nicht mehr feststellen, inwieweit diese Geschichte auf Wahrheit beruht. Das freundschaftliche Verhältnis, das zwischen Beethoven und Cramer während des letztern Aufenthalts in Wien obwaltete, läßt das Ganze mehr als einen Scherz Beethovens, wo nicht gar als ein Kompliment für Cramer erscheinen.

Die Sonate op. 27 Nr. 1 haben wir schon erwähnt. Als Ganzes kann sie sich nicht mit den höchsten Äußerungen des Beethovenschen Genies auf diesem Gebiete messen, es liegt eine gewisse Unruhe über ihr, die ihn nirgends verweilen und selbst das herrliche Adagio kurz abbrechen läßt. Trotzdem ist sie so voll von überraschenden Einfällen und so charakteristisch in allen Sätzen, daß sie die Vernachlässigung, die man ihr hat zuteil werden lassen, keinesfalls verdient.

Mit der D-Dur-Sonate op. 28 kehrt Beethoven wieder zur viersätzigen Form zurück. Sehr frühzeitig ist sie die „Pastorale" genannt und damit ihr Wesen treffend gekennzeichnet worden. Jene Freude, mit der ihn das Leben auf dem Lande stets neu erfüllte, jener sanft beruhigende Zauber, den die Natur auf ihn ausübte, haben darin zum erstenmal künstlerische Verklärung erhalten. Die Stille, der Frieden, die ihn hier umgeben, spiegeln sich in allen Teilen wieder, ohne leidenschaftliche Steigerungen, ohne scharfe Gegensätze fließt sie dahin, auch den Hörer wie in ein Netz wohliger Ruhe einspinnend.

Noch gehört dieser Zeit das schöne Streichquintett in C-Dur op. 29 an, das einzige Original-Quintett, das wir aus Beethovens Feder besitzen. An seine Veröffentlichung sollten sich für ihn sehr peinliche Folgen knüpfen. Wie so viele seiner Werke hatte er auch dieses vor der Herausgabe einem Musikenthusiasten für bestimmte Zeit zu alleiniger Benutzung überlassen — stellte doch diese damals ganz allgemeine Sitte eine wichtige Einnahmequelle für die Komponisten dar. In diesem Falle handelte es sich um den Grafen Fries, einen der eifrigsten Bewunderer Beethovens, der das Quintett für sechs Monate erwarb. Beethoven hatte mit dem Verlagshaus Breitkopf & Härtel ein Ab-

kommen getroffen, wonach das Werk nach Ablauf dieser Frist in dessen Besitz übergehen sollte. Als dasselbe aber im Druck erschien, zeigte zur höchsten Überraschung Beethovens der Verleger Artaria in Wien ebenfalls eine von ihm veranstaltete Ausgabe an. Er behauptete, das Manuskript vom Grafen für diesen Zweck erhalten zu haben, während dieser sich nach Beethovens gerichtlicher Aussage damit entschuldigte, Artaria habe ihm mitgeteilt, das Werk sei bereits in Leipzig erschienen und er werde es — dem Brauch jener guten alten Zeit gemäß — unter allen Umständen nachdrucken. Beethoven, um den Verdacht, er habe es an beide Verleger zugleich verkauft, von sich abzuwälzen, erließ eine öffentliche Erklärung, in der er feststellte, daß „er an der von den Herren Artaria und Mollo veranstalteten Auflage des Quintetts, die überdies höchst fehlerhaft und für den Spieler unbrauchbar sei, gar keinen Anteil habe". Da sich bald herausstellte, daß Mollo mit der Veröffentlichung nichts zu tun gehabt habe, so widerrief Beethoven in der „Wiener Zeitung" die obige Ankündigung, soweit sie Mollo betraf. Artaria, der mit Entschiedenheit in Abrede stellte, sich auf unrechtlichem Wege in den Besitz des Manuskriptes gebracht zu haben — der Graf habe es ihm (wozu er gar kein Recht hatte) überlassen, lautete seine Erklärung, der die schriftliche Aussage des Grafen jedenfalls nicht widersprach —, ließ es auf einen Rechtsstreit ankommen und Beethoven wurde verurteilt, jene Anzeige öffentlich zu widerrufen. Da er sich aber weigerte, diesem Gerichtsbeschluß zu gehorchen, kam es im September 1805 zu einem Vergleich, wonach Beethoven an Artaria ein anderes Quintett und zugleich eine sonstige beliebige musikalische Kleinigkeit in Verlag zu geben versprach, wogegen dieser auf die Vollstreckung des Urteils und ingleichen auf die sämtlichen Gerichtskosten verzichten wollte. Ein solches Quintett hat Beethoven freilich nie geschrieben. Dagegen überließ er Artaria wenige Monate später sein älteres Trio für zwei Oboen und englisches Horn, das zugleich in einer Bearbeitung für zwei Violinen und Bratsche als op. 87 im April 1806 erschien. —

Den Sommer des Jahres 1802 brachte Beethoven auf Anraten des Dr. Schmidt, dessen Behandlung er sich infolge des Fehlschlagens der Veringschen Methode anvertraut hatte, in Heiligenstadt bei Wien zu und hier schrieb er jenes von uns schon erwähnte, für die Brüder bestimmte Testament nieder, das als das Heiligenstädter bekannt geworden ist. Bevor wir uns mit diesem Dokument beschäftigen, ist es notwendig, der Frage, wie sich das Verhältnis Beethovens zu seinen Brüdern inzwischen gestaltet hatte, näher zu treten. Es ist kein erfreuliches Bild, das uns die Freunde des Meisters von ihnen hinterlassen haben und wenn auch schwärmerische Liebe und tiefes Mitleid mit einem

Unglücklichen sie zu Übertreibungen verleitet haben mögen, die Tatsache, daß kaum ein einziges anerkennendes Wort über die Brüder aus dem Munde ihrer Zeitgenossen aufbewahrt ist, beweist, daß jene harten Urteile der Wahrheit nur zu nahe kamen. In der Zeit, in der wir uns befinden, muß Beethoven mit Johann besonders böse Erfahrungen gemacht haben, denn er hat an der Stelle, wo dessen Name im Testament erscheinen sollte, jedesmal eine Lücke gelassen. Dagegen hat sich Karl damals unstreitig Verdienste um den Bruder erworben, indem er ihm den größeren Teil seiner geschäftlichen Angelegenheiten, besonders auch die Korrespondenz mit den Verlegern abnahm. Freilich hat die Art, wie er sich dieser Aufgabe entledigte, etwas unendlich Groteskes. So wenn er, gerade als handele es sich um ein geschäftliches Unternehmen der Brüder Ludwig und Karl von Beethoven, an Breitkopf & Härtel schreibt:

„Euer Wohlgeboren habe ich die Ehre zu benachrichtigen, daß wir gegenwärtig zwei Werke Variationen haben ... Eine Partie kann man zu 8, die andere zu 30 Variationen rechnen, dann haben wir noch 2 Adagios für Violine, mit ganzer Instrumentalbegleitung. Die beyden ersten sind um fünfzig, die beiden anderen um vierundzwanzig Dukaten und von jedem Stück (auch was sie in der Folge noch von uns stechen werden) sechs Exemplar zu ihren Diensten."

Wenn Beethoven in dem Testament sagt, „Dir Bruder Carl danke ich noch insbesondere für Deine in dieser letzteren späteren Zeit mir bewiesene Anhänglichkeit", so deutet die Hervorhebung der „letzteren Zeit" darauf hin, daß diese Beweise erst jüngeren Datums waren und die Tatsache, daß Beethoven drei Jahre später seine geschäftlichen Angelegenheiten trotz seines Widerwillens dagegen wieder ganz und gar selbst in die Hand nahm, zeigt, daß er Grund zur Unzufriedenheit mit dem Bruder gehabt haben muß.

Was nun die Auslassungen der Zeitgenossen betrifft, so kommen hier Breuning, Ries und Schindler vor allen anderen in Betracht. Bezüglich des ersteren genügt das von seinem Sohn Gerhard mitgeteilte Urteil, Breuning sei überzeugt gewesen, daß der Charakter Carls schlecht war, während er Johann milder beurteilte und ihm „nur" Habsucht und Geiz vorwarf. Auch von anderer Seite sei in Breuning gedrungen worden, Beethoven zu warnen, er möge Carl nicht allzusehr trauen, zumal in Geldsachen, weil über ihn ein böser Leumund walte. Ferdinand Ries kam 1801 als 17jähriger nach Wien. Als Sohn jenes Bonner Hofmusikus Franz Ries, der sich der Familie Beethoven so manches Mal hilfreich angenommen hatte, wurde er von Beethoven aufs Bereitwilligste als Schüler angenommen und durfte sich bis zum Jahre 1805 seiner Unterweisung erfreuen. Darüber hinaus gab ihm Beethoven zahlreiche Beweise der Dankbarkeit, mit der er seines Vaters gedachte und der Groß-

herzigkeit, mit der er überall, wo er es konnte, ratend und helfend einsprang. Nicht nur erhielt Ries, der fast mittellos nach Wien gekommen war, durch seine Empfehlung Anstellungen als Vorspieler bei den Grafen Browne und Lichnowsky, sondern Beethoven half ihm selbst durch Geldzuwendungen aus, deren Rückerstattung er niemals duldete. In diesem Zusammenhang wollen wir erwähnen, daß damals auch der kaum zehnjährige Carl Czerny, der bereits öffentlich Proben ungewöhnlicher pianistischer Veranlagung gegeben hatte, Beethovens Schüler wurde. Selbstverständlich handelte es sich hauptsächlich um das Studium Beethovenscher Kompositionen und es muß dem Meister eine besondere Genugtuung gewährt haben, diesen zwei begabten jungen Leuten seine eigene Auffassung zu übermitteln und so eine Tradition für den Vortrag seiner Werke zu schaffen. Ries war damals noch zu jung, als daß er zu Beethoven hätte in ein freundschaftlich vertrautes Verhältnis wie ein Breuning oder Wegeler treten können; aber er war alt genug, um sich selbst ein Urteil über die Brüder zu bilden und verkehrte zuviel in den Beethoven befreundeten Familien, um nicht mit der Einschätzung, die man ihnen dort zuteil werden ließ, bekannt zu sein. Aus seinen Auslassungen über sie geht klar hervor, daß sie ihr bestes taten, „alle näheren Freunde von ihm fern zu halten". Aber was sie auch immer Schlechtes gegen ihn trieben, wovon man ihn völlig überzeugte, so kostete es ihnen nur ein paar Tränen und gleich vergaß er alles. Er pflegte dann zu sagen: „es ist doch immer mein Bruder und der Freund bekam Vorwürfe für seine Gutmütigkeit und Offenheit". Ähnlich nennt Schindler, der Beethoven zwar erst 1817 näher trat und nur den Bruder Johann persönlich kannte, der aber reichlich Gelegenheit hatte, sich auch über den 1814 verstorbenen Carl zu unterrichten, die Brüder „das böse Prinzip, das ihn auf Weg und Steg verfolgte". Und wenn er ausdrücklich erklärt, Carl habe etwa 1800 angefangen, „Beethoven zu beherrschen und seine aufrichtigsten Freunde und Anhänger ihm verdächtig zu machen", so wird es sich hier nicht um bloße Gerüchte, sondern um die persönlichen Mitteilungen solcher Freunde handeln. Wenn demgegenüber angeführt wird, Beethoven gebe in seinem Testament selbst seine Taubheit als Grund dafür an, daß er sich immer mehr von der Gesellschaft zurückzog, so ist ein solcher Einwurf wenig stichhaltig: denn erstens spricht er ausdrücklich nicht von Freunden, sondern „der Gesellschaft", und zweitens handelt es sich bei den Riesschen und Schindlerschen Anschuldigungen zu offensichtlich um Zerwürfnisse, die auf die Brüder als Ursache hinwiesen, als daß der Unterschied zwischen ihnen und einem erzwungenen, schmerzlich beklagten Sich-Zurückhalten nicht hätte deutlich zutage treten sollen. Bedürfte es schließlich noch eines Zeugnisses Beethovens selbst, so können wir auch das in einem Briefe beibringen, den er

1809 an Johann schrieb, in welchem es heißt: „Gott gebe nur dem anderen Herrn Bruder einmal statt seiner Gefühllosigkeit Gefühl — ich leide unendlich durch ihn. Und seinem Freunde Ignaz von Gleichenstein klagt er einmal: „weil er (der Bruder) mir Geld geliehen hat und sonst einiges ausgelegt, so ist er, ich kenne meine Brüder jetzt schon besorgt, da ichs noch nicht wiedergeben kann und wahrscheinlich jetzt der andere, den der Rachegeist gegen mich beseelt auch an ihm. Der Himmel bewahre mich, Wohlthaten von meinen Brüdern empfangen zu müssen." Und wenn er in einem Brief an Breitkopf & Härtel vom April 1803 schreibt: „Alles, was ich ihnen hier antrage, ist gantz neu — da leider so viele fatale alte Sachen von mir verkauft und gestohlen werden", so kann er auch dabei niemanden als die Brüder im Sinne gehabt haben.

Es wird wenige Menschen geben, die sich längst Abgeschiedenen gegenüber in der Rolle des Anklägers gefallen. Wenn man aber Männer wie Ries und Schindler beschuldigt sieht, entweder aus persönlichem Haß oder „um pikant zu scheinen" falsche Anschuldigungen erhoben zu haben, so ist es notwendig, den Tatsachen auf den Grund zu gehen. Und daß man dann die Wahrheit durchaus auf ihrer Seite findet, das wird auch der Leser nach allem Gesagten zugeben müssen. Ein anderes aber kommt noch hinzu: erst wenn wir ein ganz deutliches Bild von den Brüdern Beethovens besitzen, erst wenn wir darüber klar sind, wie wenig sie sich seiner Bedeutung bewußt waren, wie wenig sie ihr und und zugleich seinem Schicksal Rechnung trugen, können wir die Größe seiner eigenen uneigennützigen Liebe zu ihnen und zugleich das tiefe Weh bemessen, das ihr Benehmen ihm bereitete. „Mit meinem schlechten Gehör brauche ich doch immer jemanden und wem soll ich mich vertrauen", schreibt er in dem oben zitierten Brief an Johann, in dem er über Carl Klage führt. Von ihnen als den einzigen Menschen, mit denen ihn Bande des Bluts verknüpften, durfte er erwarten, etwas von der zarten Rücksichtnahme, deren er so sehr bedurfte, zu empfangen, sie hätten die Vertrauten seiner Leiden sein, sie hätten es sich zur Aufgabe machen müssen, alles, was ihm die zum Schaffen unerläßliche Sammlung und Ruhe stören könne, aus seinem Wege zu räumen. Und gerade sie waren es, die immer von neuem sein feines Empfinden verletzten, an deren Namen die bittersten Kümmernisse seines Daseins sich knüpften. Die Geschichte seiner Beziehungen zu den Brüdern bildet eines der dunkelsten Kapitel in Beethovens Leben, was sie ihm angetan, hat nicht wenig zu seiner Tragik beigetragen.

Wir lassen jetzt das Testament folgen. Eines Kommentars bedarf es nicht. In Stunden tränenschwerer seelischer Bedrängnis ist es entstanden, als müsse er all sein Weh, das er menschlichen Ohren nicht anvertrauen konnte, wenigstens so einmal hinausschreien. Höchste Reinheit der Gesinnung und selbst-

loseste Güte, Verzweiflung am Leben und unverminderte Begeisterung für die Kunst, tiefe Niedergeschlagenheit und feste Entschlossenheit vereinigen sich darin zu einem wahrhaft erschütterndem Ganzen, dessen Eindruck noch durch eine Sprache erhöht wird, die sich, wie so oft, wenn die Qualen seines Herzens nach Ausdruck rangen, zu fast dichterischer Schönheit erhebt.

Das Testament

„Für meine Brüder Carl und Beethoven.

O ihr Menschen die ihr mich für Feindseelig, störisch oder Misantropisch haltet oder erkläret, wie unrecht thut ihr mir, ihr wißt nicht die geheime ursache von dem, was euch so scheinet, mein Hertz und mein Sinn waren von Kindheit an für das zarte Gefühl des wohlwollens, selbst große Handlungen zu verrichten dazu war ich immer aufgelegt, aber bedenket nur daß seit 6 Jahren ein heilloser Zustand mich befallen, durch unvernünftige Aerzte verschlimmert, von jahr zu jahr in der Hofnung gebessert zu werden, betrogen, endlich zu dem Ueberblick eines dauernden Uebels (dessen Heilung vieleicht jahre dauren oder gar unmöglich ist) getzwungen, mit einem feurigen Lebhaften Temperamente gebohren selbst empfänglich für die Zerstreuungen der Gesellschaft, muste ich früh mich absondern, einsam mein Leben zubringen, wollte ich auch zuweilen mich einmal über alles das hinaussetzen, o wie hart wurde ich durch die verdoppelte traurige Erfahrung meines schlechten Gehörs dann zurückgestoßen, und doch war's mir noch nicht möglich, den Menschen zu sagen: sprecht lauter, schreit, denn ich bin Taub, ach, wie wär's möglich, daß ich die Schwäche eines Sinnes angeben sollte, der bej mir in einem vollkommenern Grade als bej andern sejn sollte, einen Sinn, den ich einst in der größten Vollkommenheit besaß, in einer Vollkomenheit, wie ihn wenige von meinem Fache gewiß haben noch gehabt haben — o ich kann es nicht, drum verzeiht, wenn ihr mich da zurückweichen sehen werdet, wo ich mich gern unter euch mischte doppelt wehe thut mir mein unglück, indem ich dabej verkannt werden muß, für mich darf Erholung in Menschlicher Gesellschaft, feinern unterredungen, wechselseitige Ergießungen nicht statt haben, gantz allein fast und so viel als es die höchste Nothwendigkeit fodert, darf ich mich in Gesellschaft einlassen, wie ein Verbannter muß ich leben, nahe ich mich einer Gesellschaft, so überfällt mich eine heiße Aengstlichkeit, indem ich befürchte, in Gefahr gesetzt zu werden meinen Zustand merken zu lassen — so war es denn auch dieses halbe jahr, was ich auf dem Lande zubrachte von meinem vernünftigen Artzte aufgefordert, so viel als möglich mein Gehör zu schonen, kamm er fast meiner jetzigen Disposizion entgegen, obschon, vom Triebe zur Gesellschaft manchmal hingerissen, ich mich dazu verleiten ließ, aber welche Demüthigung, wenn jemand neben mir stand, und von weitem eine Flöte hörte und ich nichts hörte, oder jemand den Hirten singen hörte, und ich auch nichts hörte solche Ereignisse brachten mich nahe an Verzweiflung, es fehlte wenig, und endigte selbst mein Leben — nur sie, die Kunst, sie hielt mich zurück, ach es dünkte mir unmöglich, die welt eher zu verlassen, bis ich das alles hervorgebracht, wozu ich mich aufgelegt fühlte, und so fristete ich dieses elende Leben — wahrhaft elend, einen so reitzbaren Körper, daß eine etwas schnelle Verändrung mich aus dem besten Zustande in den schlechtesten versetzen kann — Geduld — so heißt es, Sie muß ich nun zur führerin wählen, ich habe es — dauernd hoffe ich, soll mein Entschluß sejn, auszuharren, bis es den unerbittlichen Partzen gefällt, den Faden zu brechen, vieleicht gehts besser,

vieleicht nicht, ich bin gefaßt — Schon in meinem 28 jahre gezwungen Philosoph zu werden, es ist nicht leicht, für den Künstler schwerer als für irgend jemand — Gottheit du siehst herab auf mein inneres, du kennst es, du weist, daß menschenliebe und neigung zum wohltun drin Hausen, o Menschen, wenn ihr einst dieses leset, so denkt, daß ihr mir unrecht gethan, und der unglückliche, er tröste sich einen seines gleichen zu finden, der troz allen Hindernissen der Natur doch noch alles gethan, was in seinem Vermögen stand, um in die Reihe würdiger Künstler und Menschen aufgenommen zu werden — ihr meine Brüder Carl und   sobald ich tod bin und Professor schmid lebt noch, so bittet ihn in meinem Namen, daß er meine Krankheit beschreibe, und dieses hier geschriebene Blatt füget ihr dieser meiner Krankengeschichte bej, damit wenigstens so viel als möglich die Welt nach meinem Tode mit mir versöhnt werde — Zugleich erkläre ich euch bejde hier für die Erben des kleinen Vermögens (wenn man es so nennen kann) von mir. Theilt es redlich und vertragt und helft euch einander, was ihr mir zuwider gethan, das wist ihr, war euch schon längst verziehen, dir Bruder Carl, danke ich noch insbesondere für deine in dieser letzten spätern Zeit mir bewiesene Anhänglichkeit, Mein Wunsch ist, daß euch ein besseres sorgenloseres Leben, als mir, werde, emphelt euren Kindern Tugend, sie nur allein kann glücklich machen, nicht Geld, ich spreche aus Erfahrung, sie war es, die mich selbst im Elend gehoben, ihr danke ich, nebst meiner Kunst, daß ich durch keinen selbstmord mein Leben endigte, — lebt wohl und liebt euch, — allen Freunden danke ich, besonders fürst Lichnowski und Professor Schmidt — die Instrumente von fürst L. wünsche ich, daß sie doch mögen aufbewahrt werden bej einem von euch doch entstehe deswegen kein streit unter euch, sobald sie euch aber zu was nüzlicherm dienen können, so verkauft sie nur, wie froh bin ich, wenn ich auch noch unter meinem Grabe euch nützen kann —

so wär's geschehen: — mit freuden eile ich dem Tode entgegen. — Kömmt er früher als ich Gelegenheit gehabt habe, noch alle meine Kunst-Fähigkeiten zu entfalten, so wird er mir troz meinem Harten Schicksaal doch zu frühe kommen, und ich würde ihn wohl später wünschen — doch auch dann bin ich zufrieden, befrejt er mich nicht von einem endlosen Leidenden Zustande? — Komm wann du willst, ich gehe dir muthig entgegen — lebt wohl und vergeßt mich nicht ganz im Tode, ich habe es um euch verdient, indem ich in meinem Leben oft an euch gedacht, euch glücklich zu machen, sejd es —

Heiglnstadt
am 6ten october
1802

Ludwig van Beethoven.

„für meine Brüder Carl und nach meinem Tode zu vollziehen"

1802

Heiglnstadt am 10ten October —— so nehme ich den Abschied von dir — und zwar traurig — ja die geliebte Hofnung — die ich mit hieher nahm, wenigstens bis zu einem gewissen Punkte geheilet zu sejn, sie muß mich nun gänzlich verlassen, wie die Blätter des Herbstes herabfallen, gewelkt sind, so ist — auch sie für mich dürr geworden, fast wie ich hieher kamm, gehe ich fort — selbst der Hohe Muth, der mich oft in den Schönen Sommertägen beseelte, — er ist verschwunden — o Vorsehung — laß einmal einen reinen Tag der Freude mir erscheinen — so lange schon ist der wahren Freude inniger widerhall mir fremd — o wann, o wann, o Gottheit — kann ich im Tempel der Natur und der Menschen ihn widerfühlen — Nie — nein — es wäre zu hart —"

Jene dunkeln Stimmungen, aus denen heraus das Testament entstand, zittern auch in der herrlichen D-Moll-Sonate op. 31 nach, die ungefähr um dieselbe Zeit geschrieben wurde. Mehr noch als in früheren Werken erhebt sich die Tonsprache hier zu einer Eindringlichkeit und Bestimmtheit des Ausdrucks, daß man an einzelnen Stellen fast Worte zu vernehmen vermeint. Ganz anders ist die demselben Opus angehörige G-Dur-Sonate. Hier ist Freude am Tonspiel, nicht innere Nötigung, das treibende Element gewesen. In Erfindung und Gestaltung dringt sie nirgendwo in die Tiefe, selbst das Adagio deutet schon durch den Zusatz gracioso, der dem Wesen anderer Beethovenscher Adagios gänzlich widerstrebt, an, daß es sich hier um anderes als die empfindungsschweren Ergüsse handelt, die wir sonst in den langsamen Sätzen des Meisters erhalten. Die Sonate gehört zu jenen Werken, denen wir bei Beethoven jedesmal nach starken seelischen Krisen begegnen, wo das Empfinden ermattet ausruht und Musiksinn und Kunstverstand die ausschlaggebenden Schaffensfaktoren sind.

Ungleich höher steht die Es-Dur-Sonate op. 31, Nr. 3, die zwar auch mehr anmutig spielerigen Gehalts, aber mit viel größerer innerer Anteilnahme geschrieben ist. Wir haben in diesen drei Sonaten die drei hauptsächlichsten Typen der Beethovenschen Instrumentalmusik vor uns, wie wir sie früher schon angedeutet haben. Wir möchten sie hier noch einmal zusammenfassend hervorheben: mächtigen seelischen Erschütterungen verdankt die in D-Moll, selbstvergessener Daseinslust die in Es-Dur ihr Entstehen, während in der G-Dur das Gefühlsmäßige zurücktritt und die Freude am bloßen Tonspiel überwiegt. Daß Beethoven mit zunehmenden Jahren, da sein Wesen immer mehr an Größe und Innerlichkeit gewann, immer seltener die Sprache der letzten Gruppe sprach, bedarf kaum der Erwähnung.

Auch zwei Variationenwerke gehören dieser Zeit an, die sechs Variationen op. 34 und die 15 Variationen mit Fuge op. 35. In den ersteren deutet schon der jedesmalige Wechsel von Takt und Tonart darauf hin, daß jede Variation zu einem möglichst selbständigen Gebilde gestaltet werden sollte. In Opus 35 ist das Thema dasselbe, das Beethoven bereits für einen Contretanz und im Ballett Prometheus verwandt hatte und das seine künstlerische Apotheose dann in der Heroischen Symphonie erhalten sollte. Da die Variationen übrigens vor der Symphonie entstanden, so erscheint die Bezeichnung „Eroica-Variationen", die man ihnen gemeinhin gibt, durchaus unangebracht.

Wir führten oben den Brief an, in welchem Carl von Beethoven Breitkopf & Härtel in Leipzig die beiden Werke zum Verlag anbot. Beethoven selbst hatte einige Zeilen beigefügt: „ich habe zwei Werke Variationen, schreibt er, gemacht, beide sind auf eine wirklich ganz neue Manier bearbeitet ...

Jedes Thema ist darin für sich auf eine selbst vom anderen verschiedene Art behandelt, ich hör es sonst nur von anderen sagen, wenn ich neue Ideen habe, indem ich es selbst niemals weiß. Aber diesmal muß ich sie selbst versichern, daß die Manier in beyden Werken ganz neu von mir ist." Man sieht, Beethoven war sich ganz bewußt, Neues gegeben zu haben, aber darüber hinaus beweisen Art und Anlage der Variationen auch, daß er ganz bewußt Neues geben wollte — der Kunstverstand mehr als innere Nötigung haben ihm auch hier die Feder geführt. Wie aber beim Kunstwerk immer Wirkung und Entstehungsursache einander getreulich entsprechen: je nachdem Gemüt oder Verstand die bewegenden Faktoren im Künstler waren, wird eines von beiden auch beim Genuß des Kunstwerkes überwiegend mitsprechen — so erregen auch diese beiden Werke mehr unsere Bewunderung als unsere innere Teilnahme. Wer sich je dem ergreifenden Eindruck von Eingebungen wie die Variationen des Trios op. 97 oder die der letzten Sonaten und Quartetten hingegeben hat, der wird den angedeuteten Unterschied begreifen.

Auch die Bagatellen op. 33 gehören dieser Zeit an. Sie bedeuten ein neues Moment in der Geschichte der deutschen Klaviermusik, denn mit ihnen wird der Reigen jener kleinen selbständigen Gebilde eröffnet, die unter den verschiedensten Bezeichnungen (Impromptus, Moments musicaux, Fantasiestücke, Lieder ohne Worte) bald zu so ungeahnter Bedeutung kommen sollten. Es ist charakteristisch, daß unter der ungeheuren Zahl von Kompositionen eines Haydn und Mozart sich nicht mehr als eine Handvoll kleinerer Stücke für Klavier befindet, die größeren Formen lagen ihnen besser, erschienen ihnen ihrer würdiger und fanden bereitwilligere Aufnahme. Aber es ist nicht minder charakteristisch, daß Mozart in unbewachten Augenblicken, wenn „schwarze Gedanken" sein Herz mit trüben Ahnungen erfüllten, sich den kleineren Formen (Rondo, Fantasie) zuwandte und gerade dann seine ergreifendsten Töne fand. In einer Zeit nun, in der die Musik immer mehr zum persönlichen Empfindungsausdruck wurde, war es nur natürlich, daß auch die flüchtigsten Stimmungen nach musikalischen Ausdrucksformen verlangten — so entstanden in immer wachsender Zahl jene kleinen und kleinsten Gebilde, die uns wie Augenblicksbilder rasch vorüberhuschender Stimmungen anmuten. Und wie auf den meisten anderen, so hat Beethoven der Kunst auch auf diesem Gebiet neue Wege gewiesen, wie denn auch die Bezeichnung Bagatellen von ihm als erstem benutzt zu sein scheint. Sein Opus 33 setzt sich aus sieben solchen kleinen Stücken zusammen, von denen manche noch die Signatur der Bonner Tage, andere in jeder Einzelheit die Züge des späteren Beethoven tragen. Es sind liebenswürdige, harmlose Stückchen, nur in dem letzten zuckt etwas von dem dämonischen Humor mancher seiner Scherzi auf.

Von Klavierkompositionen aus dieser Zeit seien noch die zu wenig gewürdigten, sehr charakteristischen vierhändigen Märsche erwähnt, die Vorläufer der Schubertschen. Bei dieser Gelegenheit seien auch gleich noch die übrigen vierhändigen Stücke Beethovens genannt: es sind die dem Jahre 1792 angehörigen, wenig bedeutenden Variationen über ein Thema vom Grafen Waldstein, die mozartisch anmutige kleine Sonate aus dem Jahre 1796 in D-Dur und die sechs Variationen („Lied mit Veränderungen"), die er 1800 den jugendlichen Schwestern, Gräfin Josephine Deym und Gräfin Therese Brunswick ins Stammbuch schrieb, ein für ein mäßiges dilettantisches Können berechnetes, durchaus konventionelles Stück.

Noch bleiben uns die Violinsonaten, op. 23, 24 und 30 zu besprechen, von denen die beiden ersten schon im Jahre 1801 entstanden. Die A-Moll-Sonate op. 23 gehört zu den wenigst erfreulichen Werken Beethovens, Erfindung und Aufbau lassen die Frische und den Schwung, die wir sonst bei ihm zu finden gewohnt sind, vermissen und auch die instrumentale Wirkung ist eine seltsam gedrückte, was darauf zurückzuführen ist, daß die Violine vorwiegend in den mittleren Lagen benutzt, das Klavier streckenweise nur zweistimmig behandelt ist. Nur in dem neckischen Andante scherzoso mit dem lustigen Fugato heben sich die trüben Nebel etwas, die sonst über dem Werk lagern. — Ist es winterliche Stimmung, die uns hier umfängt, so lacht uns hellster Frühlingssonnenschein in der F-Dur-Sonate op. 24 entgegen. Mit Recht hat man sie deshalb Frühlingssonate benannt. Hier singt und jubelt es von Anfang bis zu Ende, hier sind beiden Instrumenten die dankbarsten Aufgaben ohne übermäßig große technische Anforderungen gestellt, hier ist jeder Satz für sich und das Werk als Ganzes wie aus einem Guß. Das erste Allegro mit seinem einschmeichelnden ersten und feurigen zweiten Thema, das Adagio mit seiner herrlichen, bei der Modulation nach Ges-Dur wundervoll gesteigerten Melodie, das Scherzo, wo die Geige so lustig hinter dem Klavier hertappt, das Rondo, das wie von linden Lüften geschaukelt hinfließt, alles hat zusammengewirkt, um das Werk zu einem der populärsten des Meisters zu machen. —

In den drei, dem Kaiser Alexander I. von Rußland gewidmeten Sonaten op. 30 treten uns wieder die drei bei Gelegenheit der Klaviersonaten op. 31 angedeuteten Typen entgegen: die erste mehr der Reflexion als der Inspiration entsprungen, die großartige zweite, ein Höhepunkt des Beethovenschen Schaffens, von inneren Kämpfen erzählend, die dritte wie in heller Lust des errungenen Sieges sich freuend. Beethoven hat sich damals der Geige mit besonderer Liebe zugewandt, denn auch die beiden schönen Romanzen op. 40 und 50, für Geige und Orchester entstanden in jenem Jahre. Ihm gehört auch die Bearbeitung der G-Dur-Sonate op. 14 als Streichquartett an. Er tat sich

selbst etwas auf diese Arbeit zugute, denn fraglos dachte er an sie, als er im Juli 1802 an Breitkopf & Härtel schrieb: „die unnatürliche Wut, die man hat, sogar Klaviersachen auf Geigeninstrumente überpflanzen zu wollen, Instrumente, die so einander in allem entgegengesetzt sind, möchte wohl aufhören können", dann aber fortfährt: „ich habe eine einzige Sonate von mir in ein Quartett für G. J. verwandelt, worum man mich so sehr bat und ich weiß gewiß, das macht mir so leicht nicht ein anderer nach". Trotzdem ist auch Beethoven die Lösung des Problems, ein Klavierwerk auf Streichinstrumente so zu übertragen, daß es seinen Ursprung völlig verleugnet, nicht ganz geglückt, besonders nicht im letzten Satz, der in der Originalfassung unstreitig wirkungsvoller ist. —

Eine schier unfaßbare reiche Schar von Werken, die alle in der kurzen Zeitspanne eines Jahres geschaffen oder doch vollendet wurden, ist an uns vorübergezogen und dabei ist des umfangreichsten von allen, des Oratoriums „Christus am Ölberg", eines der schwächsten Werke Beethovens, das wir an anderer Stelle besprechen, und des wichtigsten von allen, der Zweiten Symphonie noch gar nicht Erwähnung getan worden. Stände die Tatsache nicht fest, so würden wir es nicht glauben, daß nur ein Jahr diese zweite von der ersten Symphonie trennt, so gewaltig ist der Abstand zwischen ihnen. Dort sahen wir Beethoven noch ganz in den Banden der älteren Meister, Erfindung, Aufbau, selbst Instrumentierung weisen auf sie zurück, deutlich verrät sich das Bemühen, die Form erst voll zu meistern, bevor er frei mit ihr zu schalten wagt, nur vereinzelt blitzt einmal ein Funken des Geistes auf, der in der Cis-Moll-Sonate, dem C-Moll-Konzert und so vielen anderen Werken schon so neuschöpferisch gewaltet hatte. In der D-Dur-Symphonie aber ist die Erinnerung an Haydn und Mozart so gut wie ausgelöscht, nur der harmlos heitere Ton, der in ihr vorherrscht, erinnert an eine von Beethoven längst überwundene Zeit. Eine groß angelegte Einleitung, ein kraftvoll feuriger erster Satz, ein Larghetto von überströmender Melodienfülle, ein originelles Scherzo, das an die Stelle der alten Menuett tritt und ein Finale von hinreißendem Schwung vereinigen sich zu einem Ganzen von solcher Selbständigkeit, Schönheit und Farbenpracht, daß alles bis dahin auf diesem Gebiet Geleistete dagegen verblaßt. So ist das Werk von höchster Bedeutung für die Geschichte der Entwicklung Beethovens. Rokoko und Romantik reichen sich in ihm zu innigem Bund die Hände, der Liebreiz des einen, gesättigt und vertieft durch die Kraft des anderen. Nun erst hat Beethoven die letzte Probe auch auf diesem Gebiet seiner Kunst bestanden, aber auch die symphonische Form nun erst ihre Fähigkeit erwiesen, als gefügiges Werkzeug in seinen Händen sich allen seinen Ideen und Gefühlen schmiegsam anzupassen. Sie hat damit den Meister gefunden, der sie zur letzten

Vollendung führen, er das Medium, durch das er sich zum höchsten Gipfel des Ruhmes aufschwingen sollte. Der Boden ist bereitet für die neue Saat und in seiner nächsten Symphonie schon sollte sie mit atemraubender Schnelle und Üppigkeit in die Halme schießen.

Am 5. April 1803 erlebte die zweite Symphonie zusammen mit der ersten, dem Oratorium und dem C-Moll-Konzert ihre Erstaufführung und zwar in einem Konzert, das Beethoven im „K. K. priviligierten Theater an der Wien" gab. Seyfried, einer der Kapellmeister des Theaters, leitete Proben und Aufführung. Aber es war nicht leicht, Beethoven zufrieden zu stellen. Die Hauptprobe, die am Konzerttage stattfand, hatte bereits von 8 bis 1/23 Uhr gedauert und alles war, wie Ries erzählt, erschöpft und mehr oder weniger unzufrieden. Wer da weiß, wieviel bei solchen Gelegenheiten von der Stimmung der Mitwirkenden abhängt, kann ermessen, mit welchem Zagen seine Freunde dem Abend entgegensahen. Da war es ein Freundschaftsdienst Lichnowskys, der die Situation rettete. Der Fürst ließ große Körbe voll Butterbrot, kaltem Fleisch und Wein herbeibringen, bat alle freundlich, zuzugreifen und bald war man wieder guter Dinge und bereit, die Probe fortzusetzen. Wie nicht anders zu erwarten, gefiel die erste Symphonie, in welcher die Hörer alles vertrauter ansprach, besser als die an Überraschungen so reiche zweite. Die „Zeitung für die elegante Welt" fand die erste „wertvoller als die zweite, weil sie mit ungezwungener Leichtigkeit durchgeführt sei, während in der anderen das Streben nach dem Neuen und Auffallenden schon mehr sichtbar sei. Übrigens verstehe es sich von selbst, daß es beiden an auffallenden und brillanten Schönheiten nicht mangele. Weniger gelungen sei das folgende Konzert aus C-Moll gewesen, das auch von Herrn von Beethoven, der sonst als ein vorzüglicher Klavierspieler bekannt sei, nicht zu voller Zufriedenheit des Publikums vorgetragen worden sei." In mehr als einer Hinsicht interessant ist ein wahrscheinlich von Kotzebue verfaßter Bericht im „Freimütigen", in dem es heißt: „Auch der wackere Beethofen, dessen Oratorium Christus am Oelberg zum ersten Mal gegeben wurde, war nicht ganz glücklich und konnte trotz der Bemühungen seiner zahlreichen Verehrer, keinen ausgezeichneten Beifall erhalten. Man fand zwar beide Symphonien, auch einzelne Stellen des Oratoriums sehr schön, doch das Ganze zu gedehnt, zu kunstreich im Satz und ohne gehörigen Ausdruck, vorzüglich in den Singstimmen. Der Text von F. X. Huber schien ebenso flüchtig bearbeitet als die Musik. Doch brachte die Aufführung Beethofen 1800 Gulden ein und er ist sammt dem berühmten Abt Vogler für jenes Theater (‚an der Wien') engagiert worden. Er wird eine, Vogler drei Opern schreiben. Dafür erhalten sie nebst freier Wohnung von der Einnahme der 10 ersten Vorstellungen zehn Prozent." Zum erstenmal

hören wir hier etwas von einem Opernplan Beethovens, wobei zu bemerken ist, daß die Mitteilung insoweit nicht zutrifft, als der Vertrag schon vor der Aufführung des Christus abgeschlossen und nicht erst durch den Erfolg desselben veranlaßt war. Denn trotz der Ausstellungen der Kritik, über deren Berechtigung wir uns an anderer Stelle auslassen, kann kein Zweifel darüber sein, daß das Oratorium einen bedeutenden Eindruck auf das Publikum machte. Die Tatsache, daß es im Laufe des Jahres noch dreimal bei immer vollen Häusern gegeben wurde, ist der schlagendste Beweis dafür.

Das Theater an der Wien stand unter der Leitung jenes Schikaneder, der sich als Verfasser des Textes der Zauberflöte einen etwas zweifelhaften Ruhmestitel erworben hat, einen um so unvergänglicheren aber dadurch, daß er Mozart die Anregung zu seinem letzten großem Werke gab. Das Theater „auf der Wieden", welches die Wiege der Zauberflöte gewesen war, hatte er 1801 mit dem „Neuen Theater an der Wien" vertauscht, an dessen Spitze ihn der Erbauer, ein reicher Kaufmann Zitterbarth, berief. Hier hatte er die Wiener zum erstenmal mit dem in Italien und Frankreich bereits hochangesehenen Cherubini bekannt gemacht, dessen „Lodoiska" mit so großem Beifall aufgenommen wurde, daß Baron Braun, der Direktor der Hofoper sofort desselben Komponisten „Wasserträger" zur Aufführung brachte und ihn verpflichtete, eine oder mehrere Opern für ihn zu schreiben. Schikaneder, der in immer entschiedenere Konkurrenz zur Hofoper getreten war, mußte Mittel finden, diesen Schlag zu parieren und glaubte das am sichersten durch das Engagement Voglers und Beethovens zu können. Vogler, unstreitig einer der gelehrtesten, nach dem Zeugnis seiner Schüler Weber und Meyerbeer aber auch einer der genialsten Musiker seiner Zeit, hatte mit seinen Opern „Castor und Pollux" und „Herrmann von Unna" so bedeutende Erfolge erzielt, daß Schikaneders Vertrauen in ihn wohl gerechtfertigt war, und wenn Beethoven sich auch bis dahin noch nicht als dramatischer Komponist ausgewiesen hatte, so galt es damals doch als etwas so Selbstverständliches, daß ein tüchtiger Musiker auf allen Gebieten gleich Gutes leisten müsse, daß von ihm, dessen Instrumentalwerke ihm bereits einen Weltruf verschafft hatten, Bedeutendes wohl erwartet werden durfte — der opernmäßige Charakter der erfolgreichsten Teile des Christus konnte Schikaneder in dieser Ansicht nur bestärken. So siedelte denn Beethoven im Sommer des Jahres 1803 in das Theater über und bald finden wir ihn mit der Oper beschäftigt. Über die Art derselben wissen wir nichts Genaueres, nur ein unvollendetes Terzett oder Quartett, das sich im Nachlaß des Meisters fand, und die Personennamen Porus, Volivia, Sartagones enthält, erlaubt uns Schlüsse darauf zu ziehen. Jedenfalls handelte es sich um einen jener altklassischen Stoffe, wie man sie

in der vormozartschen Epoche so sehr liebte, Stoffe vielfach so fremden Gefühlsgehaltes, daß sie nicht zum wenigsten daran schuld sind, daß Opern, die ihrer musikalischen Bedeutung nach ein besseres Geschick verdient hätten (die Gluckschen beispielsweise), fast ganz von unseren Bühnen verschwunden sind. Daß auch die Verse sich in dem poesielosen Schwulst gefielen, der damals augenscheinlich als zur Vertonung besonders geeignet erachtet wurde, sieht man aus der folgenden von Nottebohm beigebrachten Probe, die einer nur notdürftig skizzierten Arie entnommen ist:

„Hört Rachegötter mich,
Und Rache schenket mir!
Als Sklave will ich ewig,
Euch zinsbar sein dafür."

Die Melodie des Terzetts ist von Beethoven später in dem großen Duett im zweiten Akt des Fidelio „O namenlose Freude" verwandt worden.

Die Arbeit an der Oper wurde bald abgebrochen, denn im Februar 1804 ging das Theater an der Wien in die Hände des Barons Braun über, der nun der Besitzer oder Leiter von drei Theatern war: der Kaiserlichen Hofoper, des Nationaltheaters und des Theaters an der Wien. Die mit Beethoven und Vogler geschlossenen Verträge verloren somit ihre Gültigkeit und nur Voglers Samori (dessen Klavierauszug übrigens von Weber bearbeitet wurde) kam noch zur Aufführung. Beethoven mag die Komposition der Oper etwas lässig betrieben haben, denn in seinem Kopf brauste und gärte ein neues Werk, das ihn lange schon beschäftigt hatte, jetzt aber erst zur künstlerischen Ausgestaltung reif wurde — die Dritte Symphonie. Sie bildet zusammen mit den sechs Liedern nach Gellert und der Kreutzersonate den Ertrag des Jahres 1803, des Jahres, das eine Epoche in der künstlerischen Geschichte des Meisters und in fast höherem Maße noch in der Geschichte der Musik bedeutet. Finden wir in den Liedern und in der Sonate in potenzierter Form alles, was wir an Beethoven längst geliebt und bewundert haben, wieder: sein reines schönes Menschentum in jenen, sein gewaltiges Künstlertum in dieser, so offenbart sich dieses Menschtum in der Symphonie zum erstenmal in einer so weltumfassenden Größe, daß sie wie ein höchster Ausdruck des Menschtums überhaupt wirkt. Zugleich aber hat es sich hier Ausdrucksformen von solcher Kraft und Fülle geschaffen, daß damit auch sein Künstlertum in neuem, glänzenderem Lichte noch denn je zuvor erscheint. Wir wissen ja, wie sehr Beethovens Schaffen Ausdruck seiner Persönlichkeit war, ganz zu trennen sind der Mensch und Künstler in seinen Werken nie. Aber während er sich in den früheren, wo immer in ihnen ein übermächtiges Empfinden nach Sprache rang, mit kühnem Griff vom Zwang der Form freimachte, hat er hier jenen höchsten Gipfel er-

reicht, wo Mensch- und Künstlertum sich so durchdringen, daß der Form ihr volles Recht zugestanden wird und sie sich doch wieder nur als unmittelbarer Persönlichkeitsausdruck gibt. Und diese Freiheit in der Gebundenheit, diese Gebundenheit in der Freiheit ist es nicht zum letzten, wodurch die dritte Symphonie ihre epochemachende Bedeutung erhalten hat.

Doch bevor wir uns in sie versenken, müssen wir erst noch den beiden anderen Werken einige Worte widmen. Wer sich mit Beethovens Christus beschäftigt und danach zu den Sechs Liedern nach Gellert kommt, fühlt sofort, wie ganz anders Beethoven dem Stoff hier gegenübersteht: dort hat es ein angesichts der Größe des Gegenstandes unfaßbar poesieloses, äußerliches Textbuch zuwegegebracht, daß er sich nur in ganz vereinzelten Augenblicken vom Stoff ergreifen läßt, hier spricht fast aus jeder Note ein unerschütterliches Gottesbewußtsein, dem die Kunst nur ein williges Ausdrucksmedium ist. Ein Stück, wie „die Ehre Gottes in der Natur", hat seinesgleichen nicht an konzentrierter Kraft, in seinen wenigen Zeilen birgt sich ein Reichtum der Empfindung, eine Wucht der Erfindung, die uns immer von neuem mit Staunen erfüllen. Und dann das Bußlied, dieses aus gequältem Herzen aufsteigende Geständnis der Schuld, dem das Vertrauen auf des Herren Güte doch die feste Zuversicht der Vergebung gibt — wie schmiegt sich hier der Ton dem Wort an, wie überzeugungswahr quillt diese Musik empor! Es ist bemerkenswert, daß die Wortwiederholungen, die noch in der Adelaide den Text als bloßes Beiwerk zur Musik erscheinen ließen, hier innerhalb der Gesänge ganz beseitigt und nur noch am Schluß, wo der Rhythmus der Verse sonst keine befriedigende Abrundung der Musik gestattet hätte, zu finden sind. So bedeuten auch diese Lieder einen Fortschritt nach der Seite der Unmittelbarkeit, Einfachheit und Tiefe des Ausdrucks. — Unter den Violinsonaten gilt die Kreutzer gewidmete in A-Dur op. 47 gemeinhin als die bedeutendste, sie ist es, soweit Schlagkraft, Ausnutzung der Fähigkeiten der Instrumente und Größe der Anlage in Betracht kommen — einen stärkeren Appell an das Gefühl macht aber unbedingt die C-Moll-Sonate, der man in jedem ihrer Sätze anmerkt, daß sie aus innerstem Drang geschrieben wurde, während die Kreutzersonate ihr Entstehen in gewissem Sinne einem Zufall verdankt. Beethoven hatte ihren letzten Satz ursprünglich für die A-Dur-Sonate op. 30 bestimmt, ihn aber in der richtigen Erkenntnis, daß dieses in gewaltigem Schwung dahinwirbelnde Stück wenig mit den dickflüssigen anderen Sätzen der Sonate gemein habe, durch das Thema mit Variationen ersetzt. Als dann im Frühjahr 1803 der ausgezeichnete englische Geiger Bridgetower, ein Mulatte, der Sohn eines afrikanischen Vaters und einer europäischen Mutter, nach Wien kam und dank seines ungewöhnlichen Könnens und seiner Stellung als Violinist

des Prinzen von Wales rasch Zutritt zu den Häusern des kunstfreudigen Wiener Adels erhielt, erklärte sich Beethoven auf seine Bitte bereit, eine Sonate für sein Konzert, das im Mai stattfinden sollte, zu komponieren. Jener Finalsatz erschien für die Gelegenheit und den Spieler gerade das rechte, es konnte sich nur darum handeln, die geeigneten Vordersätze hinzuzukomponieren. So entstanden diese aus dem Geist jenes heraus und so außerordentlich gelang es Beethoven, sie ihm im Charakter anzupassen, daß das ganze Werk in nichts die seltsame Art seines Entstehens verrät und wie aus einem Guß geschaffen erscheint. Wieder begegnen wir hier jener Gewohnheit Beethovens, für besondere Gelegenheiten bestimmte neue Werke zuzusagen, bevor er eine Note davon niedergeschrieben. Und wie bei früheren Gelegenheiten so rückte auch jetzt der Konzerttag näher und näher, ohne daß der Geiger seine Stimme erhalten konnte — tatsächlich wurde das herrliche Thema mit Variationen so spät fertig, daß es nicht einmal mehr abgeschrieben werden konnte und Bridgetower es aus Beethovens Manuskript spielen mußte, während von der Klavierstimme (wie damals beim C-Moll-Konzert) nur Andeutungen vorhanden waren. Wenn man aber, wie mehrfach geschehen ist, daraus schließt, daß Beethoven sich diesmal mit der Komposition übereilt habe, so ist das sicherlich ein Irrtum. Gerade daß er bis zum letzten Augenblick mit der Niederschrift wartete, zeigt, daß er seinen Gedanken reichlich Zeit geben wollte, sich auszureifen. Wäre dem nicht so, so hätte er, dessen Kritik nie strenger war, als wenn es sich um eigene Werke handelte, die Sonate nach dem Konzert ja noch durch- und umarbeiten können. Daß das nicht geschah, beweist, daß die vorliegende Fassung dem Bilde, das ihm bei der Komposition vorgeschwebt hatte, vollkommen entsprach, und in der Tat wäre es unmöglich, auf einen einzigen Takt zu deuten, der der bessernden Hand bedurft hätte. Der erste Satz mit der schönen Einleitung, in der er als eine höfliche Verbeugung vor dem Violinisten diesem das erste Wort läßt, mit dem mächtig vorwärts stürmenden ersten, dem wie ein Bittgesang aufsteigenden zweiten, dem energisch aufpochenden dritten Thema, der zweite mit dem unvergleichlich schönen Thema und den zauberhaften Variationen, die den Instrumenten ihre letzten Reize ablocken und das wie eine Tarantelle in wildem Wirbel dahinrasende Finale, alle sind im ganzen und einzelnen von höchster Originalität der Erfindung und Feinheit der Ausführung. Dabei hatte sich Beethoven mit der Sonate eine besondere Aufgabe gestellt, wie der Titel „Sonata per il Pianoforte ed un Violino obligato, scritta in uno stilo molto concertante quasi come d'un Concerto" — ursprünglich hatte es sogar geheißen „un stilo brillante" — beweist. Das Werk war also als ein Konzert für zwei Soloinstrumente gedacht und vielleicht ist das der Grund dafür, daß das ge-

10*

fühlsmäßige Element etwas zu kurz gekommen ist. So finden wir beispielsweise in keiner der Variationen jene Vertiefung des Gehalts, die das so warm empfundene Thema erwarten ließ; mit Ausnahme der ernsteren dritten, tragen sie alle in ihrer zarten Anmut mehr oder weniger das Gepräge der mozartischen Zeit und rufen die Erinnerung an die Variationen aus dieses Meisters bekannter Klaviersonate in A-Dur wach.

Erwähnt soll noch werden, daß Beethoven die Sonate nach einem Streit mit Bridgetower nicht diesem, sondern dem ausgezeichneten Geiger Rudolf Kreutzer widmete.

Die romantische Bewegung

Noch lebte Haydn. Eben erst hatte er der Welt mit seinen Jahreszeiten ein unvergleichliches Meisterwerk geschenkt. Und doch — wenn wir seine Kompositionen auf anderen Gebieten der Tonkunst mit denen Beethovens vergleichen, es ist, als ob zwei Kunst-, ja zwei Weltanschauungen sich hier gegenüberstünden, anders in ihren Zielen und Mitteln und gleich nur in ihrer Anbetung der Schönheit. Haydns Sonaten und die Cis-Moll oder Kreutzersonate, Haydns Symphonien und Beethovens „Zweite", Haydns Trios und Beethovens C-Moll-Trio — Menschenalter scheinen die einen von den anderen zu trennen und man steht mit ehrfürchtigem Staunen vor dem Mysterium des künstlerischen Schaffens, in welchem Wandlungen im Organismus der Menschheit, die sich in einem langen stetigen Werdeprozeß angebahnt und vollzogen haben, wie durch ein Wunder plötzlich Form und Gestalt gewinnen. Ein neuer Geist war in die Musik eingezogen, leise erst, dann lauter und lauter haben wir ihn in den Werken Beethovens an ihre Pforten pochen hören, bis mit der dritten Symphonie der Fanfarenruf erscholl, vor dem sie weit sich öffnen mußten, um sich nie wieder zu schließen. Den Geist der Romantik hat man ihn genannt, den Geist Beethovens wollen wir ihn nennen, denn er war es, der dem romantischen Empfinden seiner Zeit den ewig gültigen künstlerischen Ausdruck gab, den zu finden keiner der anderen Künste in demselben Maße gelingen sollte.

Wir können das Wesen dieses Geistes nicht deutlicher erfassen, als wenn wir ihn dem der vorangegangenen Epoche gegenüberstellen, wie wir ihn in seinen Hauptzügen schon geschildert haben. Damals war es die Hauptaufgabe der Kunst gewesen, das Dasein der Reichen zu verschönen. Der Charakter des Lebens in diesen Kreisen war der Charakter der Kunst jener Zeit. Wie ein fröhlicher Maskenscherz flossen ihre Tage dahin; blind gegen das Elend, das ihnen auf allen Seiten entgegengrinste, gaben sie sich lachend ungezügelter Lust hin und erkannten dabei nur ein Gesetz an, das der äußeren Form, gegen die nicht verstoßen werden durfte. Diesem Gesetz mußte auch der Künstler sich fügen. Schönheit und Abrundung der Form (Form als Inbegriff der sinnlich-wahrnehmbaren Elemente des Kunstwerks überhaupt genommen) waren allein ausschlaggebend, wie große Gefühlsleere sich darunter auch bergen mochte. Die Persönlichkeit des Künstlers mußte durchaus hinter den Wünschen seiner Gönner, denen die Kunst nichts anderes als ein leckerer Sinnenkitzel war, zurücktreten.

Dann zieht die große Revolution herauf und die Sturmglocken, die sie und die neue Zeit einläuten, verkünden auch das Ende des Rokoko. Das Wort von der Unveräußerlichkeit der Menschenrechte, die berauschende Devise: Freiheit,

Gleichheit, Brüderlichkeit, durchfliegen die Welt und erwecken überall jubelnden Widerhall. Die Schranken, die den Menschen vom Menschen getrennt, sollen fallen, der Zwang der Tradition und Form verschwinden, das Persönlichkeitsgefühl des einzelnen zu seinem Recht kommen. Und diesem übermächtig vordringenden Zuge der Zeit kann auch die Kunst sich nicht verschließen. Ein junger, 25jährig schon verstorbener Schwärmer, Wackenroder, war es gewesen, der um die Jahrhundertwende die künstlerische Formel für den neuen Geist fand. In seinen „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders" erklärt er, der Künstler müsse aus dem Gemüte heraus schaffen, die Begeisterung allein sei schon fast genügend, große Kunstwerke hervorzubringen und wenn der Busen einer Empfindung voll sei, stellten sich die technischen Hilfsmittel von allein ein. Diese Lehren von Tieck, dem Freunde und Mitarbeiter Wackenroders, begeistert weitergetragen, schlugen zündend wie ein Blitz ein. Sie enthielten die denkbar energischste Absage an die Kunstauffassung des Rokoko, Form und Gehalt gewannen durch sie neue Bedeutung und wechselten gewissermaßen die Rollen: die Form, das von außen Gegebene, sollte nichts, der Gehalt, das durch die Persönlichkeit des Künstlers Bestimmte alles gelten. Aber dieses neue Dogma, von feuerköpfigen, freiheitstrunkenen jungen Männern, wie Tieck, Schlegel, Novalis, Arnim zu seiner letzten Konsequenz durchgeführt, mußte notgedrungen zum Verderb führen, denn indem es das Gefühl als allein ausschlaggebenden Faktor des Kunstschaffens hinstellte, verwischte es die entscheidende Grenze zwischen Natur und Kunst, Naturwahrheit und Kunstwahrheit, beraubte es die Kunst desjenigen Elementes, das sie im eigentlichen Sinne erst zur Kunst macht. Aber noch ein anderes half mit, die neue Lehre zu keiner durchgreifenden und segensreichen Wirkung kommen zu lassen. Die Geschichte aller Künste lehrt, daß es stets die künstlerische Tat war, die den Anfang des künstlerischen Schaffens bildete und daß dessen Gesetze erst nachträglich aus ihr abgeleitet wurden. Bei den Romantikern aber war nicht die Tat, sondern das Wort das erste. Sie legten das Gesetz für die neue Kunst nieder und dann erst und auf dessen Grundlage gingen sie an die künstlerische Tat. Der Inhalt dieses Gesetzes war die Freiheit, sie sollte ihrem Schaffen sein besonderes Gepräge geben. Aber sie sahen nicht, daß, indem sie ihrer Kunst bewußt eine bestimmte Richtung gaben, sie ihr gerade die Freiheit nahmen! Es war nicht zum wenigsten dieser Widerspruch: daß sie das Gefühl (also das Unbewußte) als Urquelle aller echten Kunst erkannten und dabei in ihrem Schaffen doch ganz bewußt blieben, an dem sie scheiterten. Man schrieb Dramen in 6 und 10 Akten, in denen die Formlosigkeit als einziges Formgesetz proklamiert wurde und glaubte, mit diesem Negieren des Früheren allein schon ein neues zu schaffen. Man ver-

gaß oder sah nicht, daß die wahre Originalität nicht darin besteht, anders zu sein wie andere, sondern darin, daß man ganz in Übereinstimmung mit sich selbst ist. So erhielt ihr Schaffen jenen krankhaften Zug, der Goethe veranlaßte, etwas zu verallgemeinernd das Romantische als das kranke und das Klassische als das gesunde zu charakterisieren und so ist es gekommen, daß von den zahlreichen poetischen Versuchen der Arnim, Brentano, Tieck, Schlegel fast nichts mehr von lebendiger Wirkung ist und uns in viel höherem Maße das interessiert, was sie über, als was sie in ihrer Kunst zu sagen hatten.

Auch in der bildenden Kunst brachte der Wandel im Zeitempfinden einen Umschwung hervor. Man fing an, sich von der traditionellen Anbetung der Antike frei zu machen und indem man die Vertiefung des Gefühlsgehaltes als Hauptaufgabe ansah, sich in ausgesprochenen Gegensatz zu der formvollendeten, aber innerlich leeren Kunst der Raffael Mengs, Angelika Kauffmann und anderer zeitgenössischer Künstler zu stellen, die mit ihrer klassizistischen Richtung eine Art Neurenaissance angestrebt hatten. Aber auch hier sollte ein einseitiges Betonen des Gefühlselementes einer gedeihlichen Entwicklung der neuen Bewegung hindernd in den Weg treten, denn es führte dazu, daß man die Anforderungen der Technik, das Studium der Natur, die Bedeutung der Farbe mit einer gewissen Oberflächlichkeit behandelte und wenn man von Peter Cornelius, der durch die Größe und Kraft seiner Entwürfe sich würdig an die Seite der ersten stellt, mit Recht behauptete, er könne nicht malen, so galt ihm selbst das eher als ein Lob, denn als ein Tadel. Denn als er 75 Jahre alt von einem jungen Kollegen um ein Urteil über ein Bild gefragt wurde, auf dem das Spiel des Sonnenlichtes mit täuschender Wahrheit wiedergegeben war, da sagte er: „sie haben vollkommen erreicht, was ich mein Leben lang mit größter Anstrengung vermieden habe".

Daß die Romantiker trotz der ablehnenden Haltung, die Goethe ihnen gegenüber einnahm, mit so unbegrenzter Verehrung zu ihm aufschauten, hatte seinen Grund darin, daß sie in ihm jene Verbindung von unbewußt treibender, höchst potenzierter Schaffenskraft mit gleich hoch potenziertem, bewußt leitendem Kunstverstand erkannten, aus der allein vollkommene Kunstwerke hervorzugehen vermögen und die in ähnlichem Grade wie ihm unter den Mitlebenden nur einem noch, Beethoven, zuteil geworden war. Denn wenn Beethovens Schaffen wie Goethes den Stempel der ewig gültigen Vollendung trägt, so liegt das daran, daß jene Klippe, an der so viele scheiterten, für ihn gar nicht vorhanden war, weil er außer dem überragenden Genie auch alles das besaß, was, wie wir gesehen haben, den anderen fehlte: unbeschränkte Herrschaft über sämtliche technische Hilfsmittel und das volle Bewußtsein von der Bedeutung der Form für die künstlerische Ausgestaltung des von der Empfindung einge-

gebenen, von der Phantasie geborenen musikalischen Gedankens. Ein günstiges Geschick hatte Beethoven zum Bürger zweier Jahrhunderte gemacht. Seine Jugend gehörte noch dem Rokoko an, in seinen Kunstanschauungen wuchs er auf, seine Formen — wir haben darüber schon früher gesprochen — wurden von ihm gewissermaßen mit der Muttermilch eingesogen und gingen ihm so in Fleisch und Blut über, daß seine musikalischen Gedanken sich unbewußt in ihnen äußerten und er das Gefühl für die Schönheit der Form an sich nie mehr los wurde. Mit welchem Ernst er sich's aber angelegen sein ließ, sich als Schüler Haydns, Schenks, Albrechtsbergers, Salieris alle technischen Hilfsmittel seiner Kunst zu eigen zu machen, wie er später, ein Lerner bis an sein Ende, stets noch im Studium anderer Meister seinen Gesichtskreis und sein Können zu erweitern strebte, das wissen wir bereits. Aber während er sich so mit dem ganzen Rüstzeug der klassischen Periode wappnete, entwuchs er Jahr nach Jahr ihren Anschauungen mehr. Die neuen Ideen, die die Welt durchflogen, trafen bei ihm auf einen wohlvorbereiteten Boden: sein starkes Unabhängigkeitsgefühl konnte sich dem Gedanken, daß die Kunst sich fremden Wünschen, fremdem Geschmack anpassen solle, nicht lange fügen. Mit seiner Persönlichkeit entwickelte sich der Drang und mit dem Drang die Fähigkeit, sie allein zum Inhalt seiner Kunst zu machen. Und wie der Kreis seiner Interessen sich weitete, weitete auch seine Kunst sich innerlich und äußerlich. Wenn Robert Schumann einmal schrieb: „es affiziert mich alles, was in der Welt vorgeht, Politik, Literatur, Menschen; über alles denke ich nach meiner Weise nach, was sich dann durch die Musik Luft machen, einen Ausweg suchen will", so paßt dieses Wort auch auf Beethoven, nur daß er sich dessen nicht in demselben Grade bewußt war, wie Schumann. In einem seiner Briefe an Breitkopf & Härtel heißt es: „es gibt keine Abhandlung, die sobald zu gelehrt für mich wäre, ohne auch den mindesten Anspruch auf eigentlich Gelehrsamkeit zu machen, habe ich mich doch bestrebt, von Kindheit an den Sinn der Besseren und Weisen jedes Zeitalters zu fassen. Schande für einen Künstler, der es nicht für Schuldigkeit hält, es hierin wenigstens so weit zu bringen". Für Haydn und Mozart bedeutete ihre Kunst die ganze Summe ihrer Interessen, die großen Ereignisse der Zeit gingen ohne sichtlichen Eindruck an ihnen vorüber. Beethoven aber verfolgte sie mit leidenschaftlichem Eifer. Seine ständige Lektüre war die Augsburger Allgemeine Zeitung, die Lenz als eine „Bildungsanstalt" bezeichnet, welche „fortsetze, wozu Universitäten nur den Grund legen". Vielleicht war es die Behandlung, welche er in seiner Kindheit von seinem Vater erfahren hatte, die einen so unauslöschlichen Haß gegen jede Art der Despotie in sein Herz gepflanzt hatte. Seine ausgeprägt demokratische Gesinnung war durch den Verkehr mit seinen aristokratischen

Freunden in keiner Weise beeinflußt worden, ja, man gewinnt den Eindruck, als habe er sich doppelt eigenwillig hinter ihr verschanzt, um jeder Einwirkung von außen vorzubeugen. Als Simrock einmal eine Bemerkung Beethovens „Kavaliersprache" genannt hatte, antwortete er ihm: „woher habe ich dieses Prädikat verdient? pfui, wer würde in unseren demokratischen Zeiten noch eine solche Sprache annehmen"! Und bei einem Spaziergang mit dem jungen Breuning sagte er einmal, auf einen vorübergehenden Soldaten zeigend: „das ist auch ein Sklave, der um täglich 5 Kreuzer seine Freiheit verkauft hat". Die Konversationshefte der späteren Jahre zeigen, wie oft die Gespräche mit ihm politische Fragen zum Mittelpunkt hatten und wie sie durchaus demokratisch-republikanisch gefärbt waren. Und Beethovens Demokratismus war ihm wirkliche Herzenssache! Wie der junge Goethe und die damalige Jugend überhaupt, so war auch Beethoven mächtig von der Sehnsucht nach Völkerbeglückung, für die Herder sich mit seiner ganzen Persönlichkeit einsetzte, ergriffen. Es war kein leeres Wort, wenn er in jenem Brief vom Juli 1801 an Wegeler den glückseligen Augenblick herbeisehnte, „wo seine Kunst sich nur noch zum Besten der Armen zeigen würde".

Ist es nach allem Gesagten nicht begreiflich, daß jenes Flammenwort von der Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit in seinem Herzen einen helltönenden Widerhall erwecken, der romantische Zug der Zeit ihn widerstandslos mit sich fortreißen mußte? Dieser romantische Zug, der ihm von früh auf im Blute gelegen hatte, war es, der ihn zum größten der Klassiker machte, denn er ließ ihn, in dem Bestreben, seiner Persönlichkeit den erschöpfenden künstlerischen Ausdruck zu finden, die Formen aus den Fesseln des starr Schematischen erlösen und indem er ihrer Schönheit die Freiheit zugesellte, ihnen die letzte Weihe geben. Und ebenso war es nun sein Klassizismus, der ihn zum größten der Romantiker machte, denn er führte ihn zu jener Bändigung des neuen Geistes in künstlerische Formen, jener Ehe zwischen Klassizismus und Romantizismus, in der beide von ihrer Art etwas aufgaben, um zusammen als ein Wesen höherer Art neu zu erstehen. Und das erste vollgültige Produkt dieser Ehe war die dritte Symphonie, das Werk, in welchem Gegenwart und Vergangenheit sich zu einem zukunftsstarken Bunde vereinigten und alle Gedanken, Wünsche und Hoffnungen der Zeit ihren vergeistigten Ausdruck fanden. Der Titel dieses Werkes hatte ursprünglich gelautet „Napoleon Bonaparte"; so lesen wir es noch heute von Beethovens eigener Hand auf dem Titelblatt des Originalmanuskriptes, so auch in einem Brief an Breitkopf & Härtel: „die Simphonie ist eigentlich betitelt Buonaparte".

Zu Napoleon schaute die Jugend Europas auf als zu dem Messias, dem lange erharrten. Wie ein mythischer Held mußte er, der selbst ein Jüngling

noch, sich gleich groß als Feldherr und Staatsmann bewährt hatte, ihr erscheinen. Hatte er nicht mit gewaltiger Hand in das Chaos der Revolution Ordnung gebracht und den Sieg der Demokratie entschieden? Hatte er nicht die alte Oligarchie in Venedig abgeschafft und die Republikaniesierung ganz Italiens vorbereitet? Wenn einer, so war er dazu bestimmt, die Freiheitsfahne in allen Ländern Europas aufzupflanzen, den bedrückten Massen ihre natürlichen Rechte zurückzugeben, die Völker alle zu einem großen Bruderbunde zusammenzuschließen und so den alten Weltentraum vom ewigen Frieden zur Wahrheit zu machen. Auch Beethoven berauschte sich an diesen Ideen und der freundschaftliche Verkehr, den er mit Bernadotte, der 1798 als Gesandter der Republik nach Wien kam, pflegte, kann seiner Begeisterung für den großen General, der nur um ein Jahr älter war als er selbst, nur neue Nahrung zugeführt haben. Bernadotte, für dessen Musikenthusiasmus die Tatsache spricht, daß er den großen Geiger Rudolf Kreutzer, denselben, dem Beethoven später durch die Widmung der A-Dur-Sonate die Unsterblichkeit sicherte, nach Wien mitbrachte, war seinerseits wohl imstande, die Bedeutung Beethovens zu würdigen und, als habe er die Namen der beiden, die jeder in seiner Weise, so machtvoll bewegende Faktoren in dem geistigen Leben der Welt werden sollten, zu schönem Bunde vereinigen wollen, schlug er Beethoven vor, Napoleon in einem Tonwerke zu feiern. Beethoven griff den Gedanken mit Feuer auf — doch Napoleon war längst erster Konsul der Republik geworden und immer lauter widerhallte die Welt von dem Ruhm seiner Taten, aber von dem versprochenen Werk war noch keine Rede. Und mittlerweile erschienen die erste und zweite Symphonie und wenn nicht die erste, so wäre doch die zweite wohl würdig gewesen, als Tribut der Verehrung ihm zu Füßen gelegt zu werden — wenn es sich um nichts mehr als um eine Widmung gehandelt hätte! Aber das gerade war es: Beethoven wollte ein Werk nicht für nur, sondern auf Napoleon Bonaparte schreiben. So stand es auf dem Titelblatt des Manuskriptes zu lesen: „geschrieben auf Bonaparte". Und dieser Aufgabe fühlte Beethoven sich noch nicht gewachsen. Daß nur die Pracht der Orchesterfarben das Bild, das er im Sinne trug, malen konnte, war ihm von vornherein klar und er mußte erst mit der ersten und zweiten Symphonie sich zur letzten Staffel der Meisterschaft auch auf diesem Gebiete aufschwingen, bevor er sich reif fühlte für ein Werk, das den Namen Napoleons tragen sollte. So kam das Jahr 1803 heran, bevor seine Ideen feste Gestalt gewannen.

Doch — auf Bonaparte! — bedeutet das, daß Beethoven mit vorgefaßtem Programm eine Symphonie komponieren wollte, die Bonaparte zum Inhalt hatte? Es ist der Ort hier auf diese, für das ganze Schaffen Beethovens grundlegende Frage: ob und wieweit er bei der Abfassung seiner Werke (auch da,

wo er es nicht, wie bei der Abschiedssonate op. 81, direkt ausgesprochen) einen bestimmten Inhalt habe darstellen wollen, näher einzugehen. Manche Äußerung von ihm scheint die Frage in bejahendem Sinne zu beantworten. Prüfen wir sie aber näher, so finden wir, daß es sich fast durchgehends nicht sowohl um die Darstellung eines Programms als die Wiedergabe einer Stimmung handelt. Und hierin scheint mir das für die Entscheidung wichtigste Moment zu liegen. Denn wenn Beethoven für die Erklärung seiner Sonaten in D-Moll und F-Moll auf Shakespeares „Sturm" hinwies, so deutete er damit nur eine wahrscheinlich erst nachträglich, vielleicht erst im Augenblick der Bemerkung wahrgenommene Ähnlichkeit an, wie sie besonders in dem Titel „der Sturm" versinnlicht wird, keinesfalls aber — eine solche Annahme widerlegen die Werke selbst —, daß er das Shakespearesche Gedicht habe (und noch dazu zweimal) in Musik umsetzen wollen. Und wenn er die Szene im Grabgewölbe aus Romeo und Julie als die Quelle der Inspiration des Largos seines ersten Streichquartetts angab, so wissen wir ja bereits, daß damals schmerzlich dunkle Empfindungen sein Herz erfüllten, die sich zur selben Zeit in dem fast noch tragischeren Largo der D-Dur-Sonate op. 10 Luft machten. Also auch hier wird es sich wohl nur darum handeln, daß er das Drama zu einer Zeit las, als er besonders empfänglich für seine Tragik war und ihn in den Schauern jener Szene das Bild seines eigenen Geschickes anstarrte, das ihn, wie er damals glaubte, zwang, so früh schon von allen Freuden des Daseins Abschied zu nehmen. Als wichtiges Beweisstück wird ein Wort Beethovens herangezogen, demzufolge er sich mit dem Plan getragen haben soll, einen Kommentar zu seinen Klaviersonaten zu schreiben. Ganz abgesehen davon aber, daß wir nicht wissen, wie Beethoven sich einen solchen vorstellte, kennzeichnet die ungeheure Schwierigkeit schon, die es ihm bereitete, seine Gedanken in Worte zu fassen, die Unglaubwürdigkeit der Erzählung und wahrscheinlich hat er damit nur bezweckt, Schindler, den lästigen Frager, von dem wir später noch mehr hören werden, der überall gerne das Unbegreifliche zu greifbarster Verständlichkeit gebracht sehen wollte, abzuschütteln. Auch auf Äußerungen seiner Schüler Ries und Czerny beruft man sich in diesem Zusammenhang. Aber wenn Ries für seine Behauptung, „Beethoven habe sich bei seinen Kompositionen oft einen bestimmten Gegenstand gedacht", tatsächliche Unterlagen gehabt hätte, so hätte er sie wohl angeführt. Und wenn Czerny kategorisch erklärt, Beethoven sei zu seiner A-Dur-Symphonie durch die Ereignisse der Jahre 1813 und 14 angeregt worden, so hat er dabei nur eines übersehen, daß diese Symphonie nämlich schon 1812 komponiert wurde. So bleibt schließlich allein die Sonate op. 90 übrig, bei der Beethoven wirklich ein Programm (erster Satz „Kampf zwischen dem Kopf und dem Herzen", zweiter Satz „Konversation mit der

Geliebten") vorgeschwebt hat. Doch dieses Werk ist für eine ganz bestimmte Gelegenheit, in ganz bestimmter Absicht geschrieben worden und beweist somit nichts für sein Schaffen im allgemeinen. Aber während wir so den Gedanken, Beethoven habe stets oder oft einen bestimmten Gegenstand beim Entwerfen seiner Werke im Sinne gehabt, entschieden zurückweisen müssen, können wir doch die Tatsache nicht ableugnen, daß es etwas anderes noch als die Musik ist, was seine Werke so viel tiefer als die anderer Meister auf uns wirken läßt, was sie uns zu einer so unerschöpflichen Quelle des Genusses, der Anregung und des Nachdenkens macht. Und dieses andere ist das Bewußtsein, daß sie Träger eines tiefen gedanklichen Gehaltes sind, den der Meister nur so aussprechen konnte, und der so, weder vor noch nach ihm je wieder ausgesprochen worden ist. Aber sollte ein solcher gedanklicher Gehalt nicht das Vorhandensein eines bestimmten Planes, also einer Art Programm bedingen? Um hier Klarheit zu gewinnen, müssen wir vorerst nicht vergessen, welche bedeutsame Rolle das Unbewußte im Prozeß des künstlerischen Schaffens spielt. Ein Goethe hat sich oft mit Staunen gefragt, was es wohl gewesen sein mochte, was ihn ein bestimmtes Gedicht in einem bestimmten Augenblicke schreiben ließ. In den „Annalen" beispielsweise lesen wir einmal: „ein wundersamer Zustand bei hehrem Mondenschein brachte mir das Lied ‚Um Mitternacht', welches mir desto lieber und werter ist, da ich nicht sagen kann, woher es kam und wohin es wollte". In seiner „Vorschule der Ästhetik" sagt Jean Paul, das Genie sei in mehr als einem Sinne ein Nachtwandler und in fast wörtlicher Übereinstimmung damit heißt es in Hebbels Tagebüchern: „Die Stimmung des Dichters hat viel vom Nachtwandeln" und an anderer Stelle: „Die Lebensprozesse haben nichts mit dem Bewußtsein zu tun und die künstlerische Zeugung ist der höchste von allen". Es bedarf keines Beweises dafür, daß das auf den Musiker in noch höherem Maße zutrifft, schon weil dessen Kunst ihre stärksten Wurzeln im Gefühl hat, das in seiner Art und Entstehung dem Bewußtsein oft so unlösbare Rätsel aufgibt. Große, im äußeren und inneren Sinne große Kunstwerke können aber nicht aus augenblicklichen, rasch aufflammenden und ebenso rasch vorübergehenden Stimmungen entstehen, sondern nur aus Empfindungen, die in der Art, dem Wesen des Künstlers begründet sind, die in ihrer künstlerischen Entäußerung also nicht eine äußere Entstehungsursache, sondern — ihn selbst wiederspiegeln. Solche Empfindungsströmungen haben ihren Ursprung oft in gedanklichen Vorgängen. Eine Idee — zumeist kommen hier Fragen von nicht sowohl persönlicher als allgemein menschlicher Bedeutung, religiöse, politische, soziale in Betracht — beschäftigt den Künstler. Er hängt ihr nach, bis er immer machtvoller von ihr ergriffen wird; allmählich identifiziert er sich in solchem Maße mit ihr, daß sie ihm nicht mehr gedank-

lich, sondern nur noch gefühlsmäßig zum Bewußtsein kommt und von diesem Augenblick an trägt sie den Keim eines musikalischen Kunstwerkes in sich. Dieses aber, obwohl zunächst aus dem Gefühl emportreibend, wird doch die Spuren der Ideengänge, die das Gefühl erweckten, aufweisen und so, dem Künstler selbst vielleicht ganz unbewußt, der Träger von Ideen werden. Wenn wir auf diesen Darlegungen weiterbauen, werden wir unter Berücksichtigung der Zeit, der besonderen Umstände der Entstehung eines Werkes, des Seelenzustandes des Meisters während derselben, soweit wir darüber unterrichtet sind und der Eindrücke und Einflüsse, die zur Zeit auf ihn einwirkten, wohl imstande sein, aus seinen seelischen Wirkungen Schlüsse auf die gedanklichen Triebkräfte zu ziehen, denen es im letzten Grunde sein Dasein verdankt, und werden dabei die Annahme eines bestimmten Planes, dem der Meister beim Schaffen folgte, fallen lassen können. Dabei müssen wir uns aber stets gegenwärtig halten, daß eine große, ja die überwiegend größere Zahl seiner Werke allein durch die Freude am Schaffen, das Bewußtsein der Kraft und den Drang, sie zu betätigen, hervorgerufen ist. Es wäre ebenso unangebracht wie fruchtlos, überall einem gedanklichen Gehalt nachzuspüren und ich möchte hier an jene frühere Scheidung der Werke in solche, die aus geistig-seelischen Vorgängen, solche, die aus reiner Schaffenslust und solche, die aus äußeren Anlässen oder mehr gewohnheitsmäßig entstanden sind, erinnern. Nur die erste Gruppe kann bei unseren augenblicklichen Darlegungen in Betracht kommen und nur bei den zu ihr gehörigen Werken werden wir den Versuch machen dürfen, aus ihrem gefühlsmäßigen Gehalt den ideenmäßigen zu folgern.

Die Heroische Symphonie

Zunächst ein Wort über die gewählte Tonart: Es-Dur. Beethoven muß sich von Anfang an darüber klar gewesen sein, daß in einem Werk wie dieses den Blasinstrumenten und vor allem dem Blech eine ungewöhnlich wichtige Rolle zufallen würde. Nun wissen wir bereits, daß er unter den verschiedenen Hornstimmungen die in Es bevorzugte. Und wenn er also die Es-Dur-Tonart wählte, so geschah es aus dem eben angedeuteten Grunde, und nicht, weil sie ihm, wie behauptet worden ist, einen besonders heroischen Charakter zu haben schien. Denn dem widerspricht die einfache Tatsache, daß seine sämtlichen Sonaten in Es-Dur ausgesprochen idyllischen Charakters sind. Wenn Beethoven hier übrigens dem Orchester der Zweiten Symphonie ein drittes Horn hinzufügt, so beweist das einen ebenso energischen Bruch mit der Tradition, wie es als Beweis der Kraft derselben gelten kann, daß er für ein so gewaltiges Werk nicht die Posaunen hinzunahm.

Bevor wir uns dem ersten Satze zuwenden, möchten wir die Aufmerksamkeit des Lesers auf das in der Staatsbibliothek zu Berlin bewahrte, in Auszügen von Nottebohm veröffentlichte Skizzenbuch zu der Symphonie hinlenken, das uns einen über die Maßen interessanten Einblick in die Schaffensweise des Meisters gewährt. Wir haben gesehen, mit wie unnachsichtlicher Strenge Beethoven an seinen Werken änderte und feilte, ehe sie dem Ideal, das er im Sinne trug, entsprachen. Das könnte leicht den Eindruck erwecken, als seien sie in mühseligem Zusammensetzen, Zusammensuchen der einzelnen Teilchen entstanden. Gerade dieses Skizzenbuch aber zeigt uns, daß Beethoven sich zunächst willenlos dem Fluge seiner Phantasie überließ und die Gedanken, wie sie in der Begeisterung des ersten Ansturms sich rasch auseinander entwickelten, ohne Zaudern und Bedenken niederschrieb. So enthält eine der allerersten der 182 Seiten des Buches bereits eine vollständige Skizze zum ersten Teil des ersten Satzes und damit das ganze thematische Material desselben. Danach erst tritt er mit voller künstlerischer Überlegung seiner Arbeit gegenüber und es beginnt ein Prozeß des Besserns, Erweiterns, Steigerns, der uns erst das rechte Bild seiner gewaltigen Künstlerschaft gibt. Jetzt erst erkennt man, wie bei Beethoven nicht das Einzelne die Gestaltung des Ganzen, sondern das Bild des Ganzen, das ihm von Anfang an vorschwebte, die Gestalt des Einzelnen bestimmte, wie sich ihm aus der Änderung eines Gedankens (damit die Proportionen des Ganzen keine Verschiebung erlitten) die Notwendigkeit der Änderung der anderen ergab, und wie er dabei, so wenig ihn der erste Entwurf in seinen Einzelheiten auch befriedigen mochte, in der allgemeinen Anlage des Satzes doch im großen und ganzen nur wenig davon abging. Wir

haben hier die überzeugendste Bestätigung der Worte, die er im Jahre 1814 an Treitschke schrieb: „auch in seiner Instrumentalmusik habe er immer das Ganze vor Augen". Nachdem dann der erste Teil im Umriß fertiggestellt war, wandte er sich dem zweiten, der Durchführung, zu. Sehr bald tauchen Skizzen zu den zwei markantesten Stellen derselben auf: dem neuen Thema in E-Moll und dem Eintritt des ersten Themas in Es-Dur unter der Dominantharmonie. Wenn aber Nottebohm es so hinstellt, als habe Beethoven „die Anbringung jener lyrischen Episode in E-Moll beschlossen" und damit „sei der Modulation die Richtung, die sie zu nehmen habe, gegeben gewesen", so möchte ich dem widersprechen. Vielmehr möchte ich mir den Entstehungsprozeß dieses Teils ähnlich dem des vorhergehenden vorstellen: nachdem Beethoven über die Gestaltung des letzteren Klarheit gewonnen, ließ er sich in einem glücklichen Augenblick wieder von seiner Phantasie treiben, die nun rasch ein ungefähres Bild der Durchführung vor ihm entstehen ließ, in welchem als besonders charakteristische Momente jene beiden Stellen hervortraten. Diese, als die wichtigsten, notierte er sich zuerst, dann warf er rasch eine Skizze der ganzen Durchführung hin und danach begann auch hier die eigentliche Arbeit, deren Spuren uns auf Schritt und Tritt begegnen.

Wenn wir uns jetzt den einzelnen Sätzen zuwenden, so möchten wir daran erinnern, daß sie hier nur nach ihrem Gehalt und ihren Zusammenhängen charakterisiert werden können, eine ausführliche Besprechung findet der Leser im zweiten Teil.

Erster Satz: Allegro con brio. Man hat aus ihm eine Art Lebensbild Napoleons herauslesen wollen. Daß es sich dabei um müssige Spekulationen handelt, braucht nach dem früher Gesagten kaum hervorgehoben zu werden. Auch dieser Satz ist nichts anderes als ein Stimmungsbild. Ganz erfüllt von der Größe des Mannes, den er zu feiern unternommen, ist Beethoven an seine Arbeit herangegangen. Die gewaltige Persönlichkeit Napoleons, die fieberhafte Spannung, mit der die Welt seinen Aufstieg verfolgte, die Hoffnungen, die sich an ihn knüpften, der Begeisterungsrausch, der alt und jung angesichts seiner Taten erfaßt hatte, alles hat in diesem Satz seinen künstlerischen Niederschlag gefunden. Er ist der Tribut, den Beethoven ihm bewundernd zu Füßen legt, die glanzvollste Heldenapotheose, die die Kunst aller Zeiten hervorgebracht hat.

Zweiter Satz: Marcia funèbre. Eine Totenklage in einem Werk, das den Triumph des Lebens feiern wollte? Kann sie dem Lebenden gelten? Sollen wir jenes Wort, das Beethoven hinwarf, als ihm 18 Jahre später die Nachricht vom Tode Napoleons zuging: „er habe ihm ja die Musik dazu schon vor Jahren geschrieben", wörtlich nehmen? Sollte er wirklich dem Manne, den

[illegible] auf dem Gipfel der Kraft [illegible] sah, von dem er nun erst das Höchste [illegible] lieber zurufen wollen? Man hat dem Satz eine andere Deutung gegeben: [illegible] behauptend, daß das Thema des Marsches [illegible] in einem Skizzenbuch des Jahres 1801 auftaucht und daß nach dem [illegible] eines [illegible] Freundes Beethovens, dieser den [illegible] einen Trauermarsch auf den Tod des englischen Generals Sir Ralph [illegible] der am 21. März 1801 in der Schlacht bei Alexandria von einer [illegible] Kugel [illegible] verwundet worden war, geplant habe, hat man [illegible] der Trauermarsch in der Eroica habe das Andenken dieses Helden [illegible] in einer Symphonie, die den Namen Napoleon tragen solle, [illegible] eines Feindes Frankreichs! Mir scheint eine andere Deutung [illegible] Auf Napoleon drängte es ihn, eine Symphonie [illegible] die mannigfaltigen Empfindungen, die dieser Name in ihm [illegible] Ausdruck finden. Er sah in ihm den Völkerbefreier, den [illegible] Hätte er da nicht der zahllosen Opfer, die für die Sache [illegible] der Ströme Blutes, der Ströme von Tränen, die ge- [illegible] daß das herrliche Werk zu Ende geführt werde, gedenken [illegible] Er hat im ersten Satz jubelnd den Lebenden gesungen, den zweiten [illegible] der Toten, die mit ihrem Blut heldenhaft die Saat der Freiheit [illegible] „Gedenke des Todes" verkündet der Satz, sondern ein [illegible] der Toten!" Und wenn er nun, während solche Empfindungen in [illegible] sich [illegible] des alten Themas erinnerte, das, was ihm jetzt [illegible] verkörperte, müssen wir wirklich glauben, daß der [illegible] an Sir Ralph Abercrombie da noch in irgendeiner Weise mitgespielt habe?

Dritter Satz: Scherzo. Auf den ersten Blick kann man sich nur schwer mit dem Gedanken eines Scherzos nach dem Voraufgegangenen befreunden. Sicherlich hat dieser Satz auch sein Entstehen mehr äußeren als inneren Gründen zu verdanken. Beethoven fühlte, daß die Wirkung des ganzen Werkes leiden müsse, wenn er auf die zwei gewaltigen ersten Sätze nun gleich ein ebenso groß angelegtes Finale folgen lasse. Die Spannung, die sich des Hörers bemächtigt hatte, mußte erst gelöst, er mußte erst zur Erde zurückgebracht werden, bevor er bereit war für den letzten Satz.

Was Beethoven dabei im Sinne trug, wer weiß es und was tut es zur Sache? Man hat auf eine Lagerszene geschlossen, vor allem, weil die Oboe gleich am Anfang ein allbekanntes Volkslied anstimmt: „Und was ich des Tags mit der Fidel verdient". Aber es hat sich herausgestellt, daß nicht Beethoven diese Melodie dem österreichischen Volksliederschatz, sondern umgekehrt der letztere sie der Beethovenschen Symphonie verdankt, denn erst seit 1809 ist das Lied



Beethoven-Bildnis der Familie Brunswick

1803/4

er auf dem Gipfel der Kraft angelangt sah, von dem er nun erst das Höchste erhoffte, ein „Momento mori!“ haben zurufen wollen? Man hat dem Satz eine andere Deutung gegeben: darauf fußend, daß das Thema des Marsches schon in einem Skizzenbuch des Jahres 1801 auftaucht und daß nach dem Zeugnis Dr. Bertolinis, eines langjährigen Freundes Beethovens, dieser damals einen Trauermarsch auf den Tod des englischen Generals Sir Ralph Abercrombie, der am 21. März 1801 in der Schlacht bei Alexandria von einer französischen Kugel tötlich verwundet worden war, geplant habe, hat man behauptet, der Trauermarsch in der Eroica habe das Andenken dieses Helden feiern sollen. Also in einer Symphonie, die den Namen Napoleon tragen solle, eine Ehrung für einen Feind Frankreichs! Mir scheint eine andere Deutung natürlicher und näher liegend. „Auf“ Napoleon drängte es ihn, eine Symphonie zu schreiben. All die mannigfaltigen Empfindungen, die dieser Name in ihm anregte, sollten darin Ausdruck finden. Er sah in ihm den Völkerbefreier, den Weltbeglücker. Wie hätte er da nicht der zahllosen Opfer, die für die Sache der Freiheit hingegangen, der Ströme Blutes, der Ströme von Tränen, die geflossen waren, auf daß das herrliche Werk zu Ende geführt werde, gedenken sollen? Er hat im ersten Satz jubelnd den Lebenden gesungen, den zweiten weiht er den Toten, die mit ihrem Blut heldenhaft die Saat der Freiheit düngten. Nicht ein „Gedenke des Todes“ verkündet der Satz, sondern ein „Gedenket der Toten!“ Und wenn er nun, während solche Empfindungen in ihm arbeiteten, sich plötzlich des alten Themas erinnerte, das, was ihn jetzt erfüllte, so ergreifend verkörperte, müssen wir wirklich glauben, daß der Gedanke an Sir Ralph Abercrombie da noch in irgendeiner Weise mitgespielt habe?

Dritter Satz: Scherzo. Auf den ersten Blick kann man sich nur schwer mit dem Gedanken eines Scherzos nach dem Voraufgegangenen befreunden. Sicherlich hat dieser Satz auch sein Entstehen mehr äußeren als inneren Gründen zu verdanken. Beethoven fühlte, daß die Wirkung des ganzen Werkes leiden müsse, wenn er auf die zwei gewaltigen ersten Sätze nun gleich ein ebenso groß angelegtes Finale folgen lasse. Die Spannung, die sich des Hörers bemächtigt hatte, mußte erst gelöst, er mußte erst zur Erde zurückgebracht werden, bevor er bereit war für den letzten Satz.

Was Beethoven dabei im Sinne trug, wer weiß es und was tut es zur Sache? Man hat auf eine Lagerszene geschlossen, vor allem, weil die Oboe gleich am Anfang ein allbekanntes Volkslied anstimmt: „Und was ich des Tags mit der Fidel verdient“. Aber es hat sich herausgestellt, daß nicht Beethoven diese Melodie dem österreichischen Volksliederschatz, sondern umgekehrt der letztere sie der Beethovenschen Symphonie verdankt, denn erst seit 1809 ist das Lied



Beethoven-Bildnis der Familie Brunswick

1803/4



als solches bekannt. Was der Satz auch bedeute, sein Charakter läßt keinen Zweifel zu: das Leben geht seinen Gang weiter, ob auch der Tod durch die Lande schreite und seine Opfer fordere. Es ist vom ersten Ton an alles frischeste Beweglichkeit, ein lustiges Liedchen tönt herein, und doch — ein unvergleichlich schöner Zug — sind es gedämpfte Stimmen nur, die wir vernehmen, als liege der Schatten des Todes noch über der Szene und ließe laute Töne nicht aufkommen. Der erste Teil, die Durchführung, alles ist im selben Flüsterton gehalten. Erst in der Reprise weicht der Alb und nun erst bricht eine ausgelassen lustige Stimmung sich Bahn. Im Trio fällt die wichtigste Rolle drei Hörnern zu, deren fröhliche Fanfaren die Ausdeutung des Ganzen als einer Lagerszene zu unterstützen scheinen.

So haben wir in dem Scherzo ein Stück, das, wenn es auch in keinem notwendigen inneren Zusammenhang zu dem Ganzen steht, doch einen so markanten Farbton in das Gesamtgemälde bringt, daß der Eindruck alles übrigen dadurch wesentlich beeinflußt wird. Man könnte es dem sonnenbeleuchteten kleinen Mädchen in Rembrandts fälschlich benannter „Nachtwache" vergleichen, das auch so schwer in seiner Umgebung zu erklären und doch für die Wirkung des ganzen Bildes so unerläßlich ist.

Vierter Satz: Ein Thema mit Variationen, ein friedsam idyllisches Stück, das manchem als ein seltsamer Abschluß nach den voraufgegangenen monumentalen Sätzen erscheinen möchte. So sind denn auch vielfach Stimmen laut geworden, die in ihm nichts anderes als einen Notbehelf sehen, als habe Beethoven, da er der ersten Heldenapotheose nicht eine zweite noch folgen lassen konnte, schließlich zu dieser Form, wo Können und Wollen leichter über die fehlende innere Notwendigkeit hinweghelfen und dazu zu einem Thema gegriffen, das er schon dreimal: im Ballett Prometheus, in den Es-Dur-Variationen mit Fuge und als Contretanz benutzt hatte.

Und doch will mir gerade dieser Satz als die einzig natürliche logische Fortführung und Ergänzung der Gedankengänge, der Gefühlsregungen, denen die Symphonie ihr Entstehen verdankt, erscheinen. Wir haben gesehen, daß Beethoven in Napoleon den Messias begrüßte, der der harrenden Menschheit die Freiheit und mit ihr den Frieden, den wahren durch die Freiheit bedingten Frieden bringen werde. Als solchen hat er ihn gefeiert, ihn und die vielen, die das Auge unverrückt auf dieses Ziel gerichtet in den Tod gingen. Nun wendet der Blick sich der Zukunft zu, der Traum wird ihm zur Wirklichkeit und liebliche Bilder der so sehnlich erhofften kommenden Zeit umgaukeln ihn. Das Getöse des Krieges ist verstummt, kraftstrotzendes Heldentum macht den Taten des Friedens in Spiel und Arbeit Platz und in dankbarer Andacht gedenkt die Welt dessen, der aus der Fülle seiner Gnade solchen Segen über sie ergossen. Arbeit,

Gebet und Spiel füllen nun das Dasein des Menschen aus und wollten wir durchaus dem Inhalt des Satzes programmatisch beizukommen suchen, so könnten wir es mühelos mit diesen drei Worten tun: das Thema und die ersten drei Variationen: „Spiel", die Fuge mit ihren Zwischensätzen: „Arbeit", das „Poco andante": „Gebet".

So ist das ganze Werk eine Verherrlichung nicht sowohl Napoleons als des Napoleongedankens, der für Beethoven die Erfüllung der höchsten Wünsche und Ideale der Menschheit bedeutete, die Apotheose eines Heldentums, das dem Dienst der Allgemeinheit geweiht, sie der Freiheit und dem Frieden zuführt. Und so ist im letzten Grunde der Held des Werkes kein anderer als Beethoven selbst, der es mit seiner Persönlichkeit erfüllt, dessen heldische Größe, dessen liebedurchtränktes Wesen jeder Note darin den Stempel der Schönheit und Bedeutung aufgedrückt haben.

Nach dem allen wird man verstehen, was Beethoven bei der Kunde, Napoleon habe sich zum Kaiser der Franzosen erklärt, empfinden mußte. Eben war die Abschrift der Partitur fertig geworden. Beethoven hatte dem Kopisten befohlen, das Titelblatt freizulossen. Darauf schrieb er in stolzem Selbstbewußtsein selbst die zwei Namen,

Bonaparte
Luigi van Beethoven

nichts weiter.

Da brachte ihm Ries die Nachricht. Beethoven geriet außer sich vor Wut: „Ist der auch nichts anderes wie ein gewöhnlicher Mensch," rief er aus, „nun wird er auch alle Menschenrechte mit Füßen treten, nur seinem Ehrgeize frönen. Er wird sich nun höher wie alle Anderen stellen, ein Tyrann werden". Hierauf, erzählt Ries, schritt er zum Tisch, riß das Titelblatt mitten durch und warf die Partitur unter heftigsten Verwünschungen gegen den neuen Tyrannen zu Boden, wo sie lange liegen blieb. Was konnte das Werk ihm jetzt noch sein? Alles, was ihn dazu begeistert, alles, was er gefühlt, als er es schuf, war ja zu Hohn und Lüge geworden. Erst später gestattete er dem Fürsten Lobkowitz, die Partitur mit sich zu nehmen. In dessen Palast kam sie zum erstenmal zur Aufführung. Erst 1806 erschien sie im Druck — der Name Napoleon war von dem Titelblatt verschwunden, die Widmung galt jetzt dem Fürsten Lobkowitz und der Titel lautete:

„Sinfonia eroica, composta per festeggiare il sovvenire di un grand' uomo" (Heroische Symphonie, komponiert, um das Andenken an einen großen Mann zu feiern). Napoleon war für ihn von seiner stolzen Höhe herabgesunken an jenem Tage, als er sich die Kaiserkrone aufs Haupt setzte. Nur in seiner Erinnerung lebte er noch als ein großer Mann fort, dem Napoleon seiner Träume

ist das Werk geweiht. Des Kaisers Napoleon gedachte er nur noch mit wildem Ingrimm. Als ihm zwei Jahre später die Kunde von seinem Siege bei Jena kam, da rief er zornig aus: „Schade, daß ich die Kriegskunst nicht so gut verstehe wie die Tonkunst; ich würde ihn doch besiegen!"

Im Palast des Fürsten Lobkowitz war es, wo der Prinz Louis Ferdinand die Symphonie hörte. So hingerissen war er von ihr, daß er sie sofort noch einmal zu hören wünschte und nach kurzer Pause eine nochmalige Wiederholung erbat. Aber das war eine vereinzelte Stimme; die Meinung der großen Menge spiegelten besser wohl die Worte, die während der ersten öffentlichen Aufführung, am 7. April 1805, von der Galerie herunterklangen: „Ich gäb' noch einen Kreuzer, wenn's nur aufhört!" Wie hätte auch ein Publikum, das, den Klang der Haydnschen und Mozartschen Symphonien im Ohre, dieser Offenbarung gegenübertrat, sich in ihren Höhen und Tiefen zurechtfinden, sie in ihrer epochemachenden Bedeutung würdigen können! Zu gekünstelt, zu lang, zu kompliziert erschien ihm, was doch nur der natürlichste, angemessenste, direkteste Ausdruck überwältigend starker Empfindungen war. Selbst ein Karl Maria von Weber, der später einer der feurigsten Bewunderer des Meisters wurde, stand der Eroica zuerst ratlos gegenüber. In seinem fragmentarischen Roman „Künstlerleben" lassen die Instrumente des Orchesters in einer grotesken Szene ihrer Entrüstung über die Symphonie „eines unserer neuesten Komponisten" freien Lauf. Am Schluß erscheint der Kalkant. „Wartet, rief er, rebelliert ihr schon wieder? Wartet! Wartet! gleich wird die Sinfonia Eroica von Beethoven aufgelegt werden und wer dann noch ein Glied oder eine Klappe rühren kann, der melde sich. ‚Ach, nur das nicht!' baten alle." Und die Urteile der Presse waren um nichts schmeichelhafter. „Der Schreiber", so heißt es in der Allgemeinen Musikzeitung, „gehört gewiß zu Herrn von Beethovens aufrichtigsten Verehrern, aber bei dieser Arbeit muß er doch gestehen, des Grellen und Bizarren allzuviel zu finden ...". „Der Freimüthige" teilt die Zuhörer in drei Gruppen: „die einen, Beethovens ganz besondere Freunde behaupten, das sei eben der wahre Stil für die höhere Musik — noch sei das Publikum nicht kunstgebildet genug, alle diese hohen Schönheiten zu fassen; nach ein paar tausend Jahren aber würden sie ihre Wirkung nicht verfehlen. Die anderen sprechen ihr schlechterdings allen Kunstwert ab ... Die dritte, sehr kleine Partei steht in der Mitte, sie gesteht der Sinfonie manche Schönheiten zu, bekennt aber, daß der Zusammenhang oft ganz zerrissen sei, und daß ihre unendliche Dauer selbst Kenner ermüde, dem bloßen Liebhaber aber unerträglich werde. Sie fürchtet, wenn Beethoven auf diesem Wege fortwandelt, so werde er und das Publikum übel dabei fahren ...".

Und Beethoven? Als man ihm gegenüber über die zu große Länge der

Symphonie klagte, da erwiderte er, „wenn er eine Symphonie schreibe, die eine Stunde dauere, so werde man sie wohl kurz genug finden“ und weigerte sich mit aller Entschiedenheit, irgendeine Änderung daran vorzunehmen. —

In immer rascherem Fluge geht sein Weg aufwärts der Sonne zu! Und die Menge, unfähig, ihren Glanz zu ertragen, vermag ihm nicht mehr zu folgen. Er aber schreitet einsam seine Straße fort, einsam und doch „freudig wie ein Held zum Siegen“, jedes seiner Werke ein Denkmal seines eigenen Heldentums!

Auf der Höhe der Kraft

Je weiter Beethovens Leben fortschreitet, um so bedeutungsloser erscheinen seine äußeren Umstände, verglichen mit den inneren Zuständen, denen wir seine Werke verdanken. Die Darstellung des Lebens wird immer mehr zur Darstellung des Schaffens, und das letztere gewährt uns Blicke in die Geheimnisse seines Seins und Fühlens, denen gegenüber die kleinen Zufälle des täglichen Daseins gänzlich in den Hintergrund treten und uns nur noch zu interessieren vermögen, insofern sie uns Aufschlüsse über die Art des Menschen und die einzelnen Stadien seiner Künstlerschaft geben.

Von den Werken des Jahres 1804, in welchem wir uns befinden, sei zuerst die Klaviersonate in C-Dur op. 53 genannt, eines derjenigen Werke, die nicht aus seelischen Notwendigkeiten heraus, sondern als Ausfluß überschäumenden Kraftgefühls entstanden. Beethoven widmete sie dem Grafen Waldstein und errichtete damit dessen edler Freundschaft ebenso wie seiner Dankbarkeit ein unvergängliches Denkmal. Frohestes Lebensgefühl, höchste Spielfreudigkeit charakterisieren die beiden Ecksätze, von tiefer Empfindung geschwellt hebt sich das kurze Largo, das die Einleitung zum Finale bildet, von ihnen ab — wie in mystische Schleier gehüllt steht das schöne Stück da, geheimnisvoll ein neues Werden vorbereitend, wie die Dämmerung, die die Sonne verkündet. Und dann erstrahlt die Erde in freundlichem Glanz und ein Hirt läßt, als wolle er den neuen Tag begrüßen, seine Schalmei ertönen, eine still fröhliche Weise, die sich lieblich mit dem Rauschen des Bächleins und dem Zwitschern der Vögel vermischt. Die Stelle des Largos nahm ursprünglich das von Beethoven später als Andante favori herausgegebene anmutige F-Dur-Stück ein. Es ist bezeichnend dafür, daß es nur ein äußerliches Band war, was die einzelnen Sätze zusammenhielt und daß nicht derselbe Impuls sie hervorgerufen hatte, daß Beethoven sich auf die Vorstellungen eines Freundes, die Sonate sei zu lang, dazu entschloß, das Andante durch ein kürzeres Stück zu ersetzen. In der Tat würde es auch schwer sein, einen inneren Zusammenhang zwischen dem ersten und dritten Satz herzustellen. Wenn das Werk trotzdem wie aus einem Guß erscheint, so liegt das in der Hauptsache an der stilistischen Gleichartigkeit der beiden Sätze, die, mit fast konzertartiger Brillanz behandelt, die Sonate zu einem der dankbarsten aller Konzertstücke machen. Für Ries knüpfte sich an das Andante eine trübe Erinnerung. Beethoven hatte es ihm und Krumpholz vorgespielt und Ries dem Fürsten Lichnowsky von der neuen herrlichen Komposition erzählt. Der Fürst bat ihn, etwas daraus zu spielen und geriet in solches Entzücken darüber, daß er es ein zweites Mal zu hören wünschte. So blieb auch ihm einiges im Gedächtnis haften und als er am

nächsten Tage Beethoven besuchte, erzählte er ihm, er habe etwas komponiert, was gar nicht schlecht sei und spielte zu des Meisters Erstaunen einige Stücke aus dem Andante. Beethoven wurde darüber so aufgebracht, daß er nie mehr zu bewegen war, in Ries' Gegenwart zu spielen, obwohl er ihm sonst genug Beweise unverminderten Wohlwollens gab. Man hat Beethoven damals und später heftig dafür getadelt, daß er einen an sich so harmlosen Scherz so übel aufnahm und ihn Ries, der im Grunde ganz unschuldig war, so hart entgelten ließ. Aber wir müssen uns auch hier gegenwärtig halten, daß seine Kunst für Beethoven das Heiligste war, was er besaß und wenn er, erfüllt von dem freudigen Bewußtsein glücklichen Gelingens, einen anderen einen vorzeitigen Blick in eine neue Schöpfung tun ließ, so war das, als ob er ihm sein Intimstes mitgeteilt hätte. Das dann weiterzugeben, erschien ihm als ein Vertrauensbruch nicht geringerer Art, als habe man ein anvertrautes Geheimnis verraten. Es war hier wie in allen Dingen — Beethoven nahm alles, was sein moralisches Empfinden irgend berührte, so bitter ernst, daß ihn dann auch sein Sinn für Humor vollkommen im Stich ließ.

Zu den wenigst populären Werken Beethovens gehört die Sonate op. 54, die erste, in der er sich auf zwei Sätze beschränkte. Der thematisch etwas dürftige, technisch sehr widerhaarige erste, der etüdenartige zweite Satz besitzen wenig von dem Reiz anderer Beethovenscher Sonatensätze und gehören unstreitig der Gruppe von Werken an, bei deren Entstehen die Gewohnheit des Schaffens mehr als sonst irgendetwas mitsprach. Auch eine andere Komposition dieser Zeit, das Triplekonzert für Klavier, Violine und Cello mit Begleitung des Orchesters läßt uns kaum einen Hauch Beethovenschen Geistes verspüren. Das aus einem Allegro und einem durch ein kurzes Largo eingeleiteten Rondo alla Polacca bestehende Werk bietet den drei Solisten äußerst brillante, für die Streicher aber nicht immer dankbare Aufgaben. Beethoven scheint es nur als ein Experiment interessiert zu haben, denn nicht an einer einzigen Stelle erweckt es den Eindruck, als sei er mit dem Herzen dabei gewesen. Das thematische Material ist fast durchgängig von der gleichen schablonenhaften Reizlosigkeit, wie sie für das meiste der zeitgenössischen Musik charakteristisch ist und die Ausführung im ganzen und einzelnen erhebt sich, wenn wir von einigen Stellen des letzten Satzes absehen, wenig über das landläufige. Man fühlt, es war ein äußerer Anlaß, der Beethoven zu der Komposition trieb und in der Tat scheint sie einem Wunsch seines Schülers, des Erzherzogs Rudolph ihr Entstehen zu verdanken — jedenfalls ist sie zuerst von diesem mit dem Violinisten Seidler und dem Cellisten Kraft gespielt worden. Der junge Fürst, der 1788 als Sohn des Großherzogs Leopold von Toskana, des späteren Kaisers Leopold II. geboren wurde, hatte von Kindheit an die Musik mit dem Eifer

und der Liebe betrieben, die die meisten Mitglieder der kaiserlichen Familie, seine Großmutter, die Kaiserin Maria Theresia, wie sein Onkel, der Kurfürst Maximilian Franz von Köln und seine Tante, Marie Antoinette, die Beschützerin Glucks in Paris, ihr entgegenbrachten. Von dem Hofkomponisten Anton Tayber vorgebildet, war er ungefähr 1804 Beethovens Schüler geworden und zwischen dem 16jährigen Prinzen und dem mehr als doppelt so alten Künstler hatte sich bald ein freundschaftliches Verhältnis entsponnen, das bis zu Beethovens Tode währte. Daß der Erzherzog die Launen seines Lehrers, der sich sogar einmal nach seiner eigenen Erzählung hinreißen ließ, dem fürstlichen Schüler auf die Finger zu klopfen, so geduldig ertrug, beweist, wie sehr er ihn als Menschen und Künstler zu würdigen wußte. Für Beethoven war die Etikette, die er dem strengen Hofzeremoniell gemäß beobachten sollte, ebenso unerträglich, wie es seine häufigen Verletzungen derselben für den Hofstaat des Prinzen waren. Bis Beethoven dem Herzog eines Tages erklärte, daß er gewiß alle erdenkliche Ehrfurcht für ihn empfinde, aber unmöglich das Hofzeremoniell, wie man es von ihm verlange, beobachten könne. Worauf der Erzherzog lächelnd befahl, Beethoven künftig seinen eigenen Weg gehen zu lassen. Auch daß der Erzherzog jeden Brief von Beethovens Hand sorgsam aufbewahrte, läßt erkennen, wie tief durchdrungen er von der Bedeutung des Meisters war. Diese Briefe sind zum größten Teil desselben Inhalts: so schmeichelhaft es für Beethoven war, den Sohn des Kaisers zu unterrichten, so lästig war ihm der Zwang, bestimmte Stunden für die Lektionen innehalten und damit etwas von seiner Freiheit opfern zu müssen. So nahm er denn jede Gelegenheit wahr, sich, oft unter den durchsichtigsten Ausflüchten, von den Stunden zu entschuldigen. Vielleicht war es das Bewußtsein, dabei nicht immer die Regeln strengster Aufrichtigkeit, wie er es sonst tat, zu beobachten, was ihn doppelt überschwenglich in den Äußerungen der Verehrung für den Schüler sein ließ. Es berührt uns, die wir sein scharf ausgeprägtes demokratisches Empfinden kennen, sonderbar, wenn wir da einmal (Frühjahr 1811) lesen:

„Mir geht es besser und in einigen Tägen werde ich wieder die Ehre haben, ihnen aufzuwarten und das Versäumte wieder einholen, — ich bin immer in ängstlicher Besorgniß, wenn ich nicht so eifrig, nicht so oft, wie ich es wünsche, um Jhro Kaiserliche Hoheit sejn kann, Es ist gewiß wahrheit, wenn ich sage, daß ich dabej sehr viel leide, aber es wird sobald nicht mehr mit mir so arg werden — Halten sie mich gnädigst in ihrem Andenken. Es werden Zeiten kommen, wo ich doppelt und dreifach zeigen werde, daß ich dessen werth bin."

Wir wollen Beethoven diese „konventionellen Lügen" nicht zu hoch anrechnen. Vielleicht wollte er dadurch die Verstöße gegen die Konvention, die er sich im persönlichen Verkehr mit dem Erzherzog zuschulden kommen ließ, gutmachen. Außerdem aber besitzen wir hinlänglich Beweise dafür, daß er ein

wirklich warmes Empfinden für den liebenswürdigen begabten und kunstbegeisterten Schüler besaß. Was er von ihm als Musiker hielt, dafür spricht das Triplekonzert in zwiefacher Weise: daß er es für ihn komponierte, zeigt, daß der Erzherzog schon als junger Mann ungewöhnlich Tüchtiges als Pianist geleistet haben muß, daß er es schließlich nicht ihm, sondern dem Fürsten Lobkowitz widmete, beweist, daß ihm nur die besten seiner Werke würdig schienen, des Erzherzogs Namen zu tragen. Das Werk hätte auch in einer Liste, die die G-Dur- und Es-Dur-Konzerte, den Fidelio, die Abschiedssonate, die Violinsonate op. 96, das große B-Dur-Trio op. 97, die Hammerklaviersonate op. 106, die Missa solemnis und die Sonate op. 111 einschloß, keine gute Figur gemacht.

Wenden wir uns jetzt wieder dem äußeren Leben des Meisters zu, so müssen wir hier einmal seiner Wohnungsangelegenheiten gedenken, die eine fortwährende Sorge für ihn und seine Freunde bedeuteten. Wir erwähnten bereits, daß Beethoven außer der ständigen Wohnung in Wien regelmäßig noch eine zweite für die Sommermonate mietete. Aber es ist auch vorgekommen, daß er zu gleicher Zeit ihrer drei inne und zu bezahlen hatte und im Jahre 1804 verfügte er sogar über ihrer vier. Im Zusammenhang mit seiner Zusage einer Oper für das Theater „an der Wien" hatte er nämlich in diesem Wohnung genommen, zugleich aber eine andere in dem sogenannten Roten Hause, in welchem auch Stephan von Breuning wohnte, gemietet. Die letztere verließ er nach einem Streit mit Breuning plötzlich und siedelte nach Baden und von dort für den Rest des Sommers nach Döbling über. Zugleich aber mußte Ries ihm eine neue Wohnung in der Stadt suchen und fand eine solche nur wenige Häuser vom Fürsten Lichnowsky entfernt, im Hause des Barons Pasqualaty auf der Mölker-Bastei, von wo er eine sehr schöne Aussicht über das weite Glacis und die Gebirge in der Ferne hatte. Ries berichtet, Beethoven sei nachmals des öfteren aus letzterer ausgezogen, aber immer wieder zu ihr zurückgekehrt, so daß der Baron schließlich, wenn Beethoven sie wieder einmal aufgab, gutmütig zu sagen pflegte, das Logis solle unvermietet bleiben, „Beethoven komme schon wieder".

Auf die Ursachen des Streites mit Breuning ausführlich einzugehen, ist kaum nötig; nur so viel, daß der Bruder Carl ihn heraufbeschworen hatte und Beethoven sich von Breuning in seiner Ehre angegriffen glaubte. Als dann die alten Freunde sich einige Monate später zufällig begegneten, kam es zu einer Aussprache, infolge deren Beethoven an Breuning jenen reuezerknirschten Brief schrieb, den wir schon S. 92 als einen Beweis von Beethovens charaktervoller Bereitwilligkeit, einen erkannten Fehler rückhaltslos einzugestehen, angeführt haben. Wie sehr aber auch Breuning seines großen Freundes würdig war, läßt ein Brief erkennen, den er im November 1804 an Wegeler schrieb. Mit keinem Wort wird darin des Streites Erwähnung getan, aber aus jedem Satz

spricht die Sorge und die Liebe für den so hart vom Schicksal Geschlagenen. Wir lassen den Brief, der uns ein ergreifendes Bild Beethovens gibt, folgen:

„Der Freund, der mir von den Jugendjahren hier blieb, trägt noch oft und viel dazu bei, daß ich gezwungen werde, die Abwesenden zu vernachlässigen. Sie glauben nicht, lieber Wegeler, welchen unbeschreiblichen und ich möchte sagen schrecklichen Eindruck die Abnahme des Gehörs auf ihn gemacht hat. Denken Sie sich, das Gefühl unglücklich zu sein, bei seinem heftigen Charakter; hierbei Verschlossenheit, Mißtrauen, oft gegen seine besten Freunde, in vielen Dingen Unentschlossenheit! Größtenteils, nur mit einigen Ausnahmen, wo sich sein ursprüngliches Gefühl ganz frei äußert, ist Umgang mit ihm eine wirkliche Anstrengung, wo man sich nie selbst überlassen kann. Seit dem Mai bis zu Anfang dieses Monats haben wir in dem nämlichen Hause gewohnt und gleich in den ersten Tagen nahm ich ihn in mein Zimmer. Kaum bei mir, verfiel er in eine heftige, am Rande der Gefahr vorübergehende Krankheit, die zuletzt in ein anhaltendes Wechselfieber überging. Besorgnis und Pflege haben mich da ziemlich mitgenommen. Jetzt ist er wieder ganz wohl. Er wohnt auf der Basten, ich in einem vom Fürsten Esterhazy neu erbauten Hause vor der Alster-Kaserne und da ich meine eigene Haushaltung führe, so ißt er täglich bei mir."

In diesem verdüsterten Gemütszustand des Meisters, dessen Widerstandskraft außerdem für den Augenblick wenigstens durch die Krankheit schwer erschüttert war, werden wir die Lösung so manches Rätsels in seinem Schaffen während dieser Zeit zu suchen haben. Daß er solchen Stimmungen aber nicht dauernd Raum gab und seinen Humor so wenig wie seinen Sinn für das Schöne in Natur und Leben verloren hatte, erkennen wir aus einzelnen Zügen, wie sie uns Ries in seinen Erinnerungen an den Meister aufbewahrt hat. So heißt es am Schluß eines Briefes Beethovens an Ries: „Schneidern Sie nicht zu viel; empfehlen Sie mich der Schönsten der Schönen" und Ries erläutert diese Worte dahin, „Beethoven habe ihn nie öfter besucht, als da er in dem Hause eines Schneiders wohnte, wo drei sehr schöne, aber durchaus unbescholtene Töchter waren". Sehr amüsant ist auch die folgende Geschichte: Ries kam eines Abends, als Beethoven in Baden wohnte, zu ihm zur Stunde. Da fand er eine schöne junge Dame bei ihm auf dem Sofa sitzend. Als Ries sich zurückziehen wollte, rief ihm Beethoven zu, er solle nur einstweilen spielen. Ries gehorchte. Nach einiger Zeit kommandierte Beethoven: „Ries, spielen Sie etwas Verliebtes!" — danach „etwas Melancholisches!", dann „etwas Leidenschaftliches!" Als die Dame fortging, hörte Ries zu seinem Erstaunen, daß Beethoven gar nicht wußte, wer sie sei; sie war gekommen, um Beethoven kennen zu lernen. Beide folgten ihr, in der Hoffnung, ihre Wohnung und dadurch etwas über sie selbst zu entdecken. „Ich muß herausfinden, wer sie ist, und Sie müssen mir helfen", sagte

Beethoven. Doch erst lange nachher begegnete ihr Ries wieder und erfuhr nun, daß sie die Geliebte eines ausländischen Prinzen war.

Solche Beweise seiner wachsenden Popularität gingen Beethoven jetzt häufig zu. Nicht wenig muß es beispielsweise seinem Stolz geschmeichelt haben, als er im Sommer 1803 von dem berühmten Pariser Klavierfabrikanten Erard einen Flügel zum Geschenk erhielt. Viel wichtiger aber ist die Tatsache, daß schon 1803, wie Thayer berichtet, der Verleger Zulehner in Mainz eine „vollständige und gleichförmige Ausgabe seiner Werke für Pianoforte und Geigeninstrumente unternahm und das Kunst- und Industriekontor in Wien im Januar 1805 ein vollständiges Verzeichnis seiner Werke veröffentlichte. Schon im Januar 1801 wurde aus Breslau berichtet, daß „sich dort die Fortepiano-Spieler gerne an Beethoven wagen und weder Zeit noch Mühe scheuen, sich durch seine Schwierigkeiten hindurchzuarbeiten". Und zwei Jahre darauf heißt es in der „Korrespondence des amateurs musiciens", daß zu Paris ein Teil der Klaviervirtuosen nur Haydn, Mozart und Beethoven spiele. Die Verleger Nägeli in Zürich und Thomson in Edinburg wünschten neue Sonaten von ihm zu erhalten, Clementi, dem seine ausgedehnte Tätigkeit als Komponist, Pianist und Lehrer noch Zeit ließ, ein Verlagsgeschäft in London zu leiten, traf schon 1804 ein Abkommen mit Breitkopf & Härtel, wodurch „er alle Werke Beethovens, die diese bringen würden, für die Hälfte des von ihnen gezahlten Honorars für England erwarb". Tatsachen wie diese mochten wohl imstande sein, den Meister für Augenblicke seinem Trübsinn zu entreißen, aber das Gefühl seines Unglücks, dessen Wirkung auf ihn Breuning so ergreifend schildert, kehrte danach nur mit verdoppelter Gewalt zurück. Selbst seine künstlerischen Erfolge bereiteten ihm keine rechte Genugtuung mehr. Was lag ihm an dem Jubel, der überall sein Septett, seine ersten beiden Symphonien begrüßte, er war ja mit der Eroica weit über sie hinausgegangen, die Empfindungssphären, aus denen sie kamen, waren längst nicht mehr die seinen. Und wie wenig man seinen Sonaten, in denen er am frühsten die alten Grenzen nach allen Seiten hin durchbrach, gewachsen war, das sollte er täglich erfahren. Wie schlecht mußten sie gespielt werden, wenn ihm der Gedanke kommen konnte, in Zukunft seiner Phantasie einen Hemmschuh anzulegen und sie „simpler" zu gestalten. In einem Skizzenbuche vom Jahre 1805 findet sich mitten zwischen Skizzen zum Fidelio eine jener Bemerkungen, in denen er wie im Selbstgespräch bisweilen seinem Herzen Luft machte: „Am 2. Juni. Finale immer simpler, alle Klaviermusik ebenfalls — Gott weiß es, warum auf mich meine Klaviermusik immer den schlechtesten Eindruck macht, besonders wenn sie schlecht gespielt wird". Gedenken wir dazu all der anderen Enttäuschungen, die die letzten Jahre ihm gebracht hatten. Mußte er, dessen ganzes Wesen selbstlose Liebe

war, nicht von bittern Zweifeln erfaßt werden, wenn er sah, wie fest die Menschheit in den Banden des Egoismus verstrickt war, wie überall die Rücksicht auf den anderen vor den eigennützigen Wünschen des Ich zurücktreten mußte? Die Brüder, Julia Guicciardi, Napoleon Bonaparte — sie alle bedeuteten für ihn zu Grabe getragene Hoffnungen, zu Grabe getragen, wie es alle seine Hoffnungen auf Erdenglück waren. Wozu hatte das Schicksal ihm so unaussprechlich herrliche Zukunftsbilder vorgegaukelt, wenn es sie dann so grausam vernichtete? Wollte es ihm im Augenblick, wo er im stolzen Gefühl seiner wachsenden Kraft den Blick auf immer höhere Ziele richtete, zum Bewußtsein bringen, daß er doch nichts als ein Spielball seiner Laune, eine Figur auf dem Schachbrett des Menschenseins sei, die es nach Belieben hierhin und dorthin rücke und schließlich achtlos beiseite werfe? Heiß muß er mit diesem Gedanken gerungen haben, denn er bildet den Ausgangspunkt zweier seiner bedeutendsten Werke, deren erste Entwürfe derselben Zeit wahrscheinlich dem Winter 1804/05 angehören: der Sonate in F-Moll op. 57 („appassionata“) und des ersten Satzes der Symphonie in C-Moll. Und wieder möchte ich hier betonen, daß nichts von dem, was wir an gedanklichem Gehalt aus diesen Werken herauslesen, Beethoven selbst bei der Komposition zum Bewußtsein gekommen sein dürfte. Er war in seiner Kunst nur Künstler, jeder Versuch, gedankliche Probleme in Musik umzusetzen, lag ihm fern. Aber wenn ein solches Problem ihn so stark berührte, daß sein ganzes Empfinden — und wäre es auch nur für eine bestimmte Zeitspanne — davon aufgewühlt wurde, dann erzwang es sich schließlich auch künstlerische Gestaltung, und je mehr er mit dem Herzen bei der Arbeit war, um so deutlichere Spuren der Fragen, deren Frucht sie letzten Endes war, mußte sie tragen. Wenn er später dann einmal ein erklärendes Wort hinwarf, so müssen wir darin nicht ein vorgefaßtes Programm sehen, das er bewußt in Musik gesetzt hatte, sondern — wir erinnern an das früher Gesagte — einen Versuch, den Empfindungsgehalt des Werkes in Worte zu kleiden. Das trifft ganz gewiß auch auf die Erklärung zu, mit der er die Frage Schindlers, was er sich bei dem Eingangsmotiv der C-Moll-Symphonie gedacht habe, beantwortete: „So pocht das Schicksal an die Pforte!“ So, aber auch nur so erfaßt, darf es Anspruch darauf erheben, der Betrachtung der Symphonie zugrunde gelegt zu werden. Nun taucht aber auch gleich am Anfang der Appassionata (10. Takt) ein dem obigen sehr ähnliches Motiv auf und wenn man in Betracht zieht, daß die beiden Werke ungefähr zur gleichen Zeit entstanden und den beiden Motiven die gleiche Rolle in ihnen zugewiesen ist, so erscheint der Gedanke naheliegend, die Sonate habe ähnlichen Empfindungen wie die Symphonie ihren Ursprung zu verdanken und das oben angedeutete Motiv ähnliche Bedeutung wie das der C-Moll-Symphonie. In der Symphonie ist es dieses

Motiv, das den Satz nicht nur eröffnet, sondern erfüllt, beherrscht. Als eine Apotheose der Macht des Schicksals könnte man ihn bezeichnen; so laut ertönt jenes symbolische Pochen, daß der Mensch den Atem anhält und ohne Widerstand nur mit schmerzlicher Frage zu antworten wagt. Anders in der Sonate, deren Entstehen wohl dem des Symphoniesatzes vorausging. Hier bietet der Mensch dem Schicksal trotzig die Stirn. Wie ein wildverzweifelter Kampf mutet uns der erste Satz an, ein Kampf, in dem das Schicksal sich als der stärkere erweist. Hilfesuchend erhebt der unterlegene Mensch seine Stimme zum Himmel, doch auch hier wird ihm keine Erhörung. Und jetzt gibt er sich ganz seiner Verzweiflung hin. Der letzte Satz ist ein Aufschrei tosender Leidenschaft. Man muß jener Szene in Shakespeares Lear dabei denken, wo der von Menschen und Schicksal zerbrochene König sein: „Blast Stürme, sprengt die Backen! Wütet! Blast!" in die Nacht hinausruft. Das Schicksal ist Sieger geblieben, aber es ist ein Sieg über einen Titanen und die Sonate erzählt nicht von menschlicher Schwäche, sondern von übermenschlicher Kraft, einer Kraft, die nur den rechten Weg noch nicht gefunden. Indem es Beethoven gelang, ein solches Erlebnis in künstlerische Form zu bringen, bewies er, daß er es bereits überwunden hatte. Aus der Asche zerstörter Illusionen erhob sich phönixgleich der künstlerische Genius, an hilfreicher Hand den Menschen, den geschlagenen, dem Leben und dem Licht wieder zuzuführen und die Appassionata, der Verzweiflungsruf des unterliegenden Menschen, bedeutet so zugleich den Triumphgesang des ungebrochenen Künstlers, den Sieg des Geistes über das Fleisch.

Die Skizze der Appassionata lag im großen und ganzen fertig vor und auch die des ersten Satzes der C-Moll-Symphonie war ziemlich weit gediehen. Da unterbrach Beethoven die Arbeit an beiden Werken, ein Ereignis war eingetreten, das einen völligen Umschwung der Stimmung, aus der heraus sie entstanden waren, zur Folge hatte: er hatte den Auftrag erhalten, eine Oper zu schreiben und mehr als das: er hatte den Stoff gefunden, dessen er bedurfte, sollte er mit Begeisterung ans Werk gehen. Es war eine glückliche Fügung, daß, während er mit der Appassionata die Geister einer zersetzenden Weltverzweiflung zum Kampf herausforderte und bannte, die neue Aufgabe dem kraftvoll sich aufreckenden Lebenstriebe zugleich frische Nahrung zuführte. Wohl finden sich zwischen den Skizzen zur Oper Ansätze zum langsamen Satz der Symphonie, aber ein zukunftsfreudiger, zuversichtlicherer Ton klingt in ihm bereits an. Erst einige Jahre später sollten aus neuem Ringen und neuen seelischen Krisen die beiden Werke endgültig abgeschlossen hervorgehen.

Fidelio

Wir haben gesehen, daß Beethovens Opernplänen ein jähes Ende infolge der Übernahme des Theaters an der Wien durch den Grafen Braun bereitet wurde. Schikaneder, der bisherige Leiter, wurde entlassen und Josef von Sonnleithner, der Sekretär des Hoftheaters, rückte in seine Stelle ein. Doch schon sechs Monate später trat Sonnleithner zurück und Baron Braun entschloß sich dazu, den früheren Rivalen Schikaneder zurückzuberufen. Ob damit der erneute Vorschlag an Beethoven, eine Oper für das Theater an der Wien zu schreiben, zusammenhing, ist nicht leicht nachzuweisen, zumal, wie Nottebohm festgestellt hat, die ersten Skizzen zur neuen Oper sich schon zwischen denen zur heroischen Symphonie finden, also schon in den ersten Monaten des Jahres 1803, wenn nicht gar noch früher, entstanden sein müssen. Jedenfalls wurde der Antrag durch ein Opernbuch unterstützt, das Beethoven von Anfang an so mächtig ergriff, daß er sofort an die Arbeit ging. Ein Jahr lang widmete er sich ihr fast ausschließlich, so daß er den Aufenthalt in Hetzendorf während des Sommers 1805 schon zur Ausarbeitung der Skizzen verwenden konnte.

Das ursprüngliche Textbuch zum Fidelio stammt aus der Feder J. N. Bouillys, dem wir auch den Text zu Cherubinis „Wasserträger" verdanken, den Beethoven 20 Jahre später für den besten, der je geschrieben worden, neben der „Vestalin", erklärte. Der Stoff gründet sich auf eine wahre Begebenheit, die sich in der an Zügen des opferfreudigsten Heroismus so reichen Schreckenszeit der Revolution in der Touraine zutrug, wo Bouilly damals das Amt eines Richters bekleidete. Von Gaveaux, dem Komponisten des erfolgreichen „Le petit Matelot" unter dem Titel „Leonore ou L'amour conjugale" vertont, wurde das Werk 1798 in Paris aufgeführt, dann ins italienische übertragen von Paer von neuem in Musik gesetzt und im Oktober 1804 in Dresden herausgebracht, um endlich, von Sonnleithner verdeutscht, in Beethovens Hände zu kommen. Der Inhalt des Buches ist in Kürze der folgende:

Florestan, ein spanischer Edelmann, ist in die Gewalt Pizarros, eines politischen Gegners, dessen Ränke er zu entlarven versucht hatte, geraten und wird von ihm im tiefsten Verlies des Staatsgefängnisses, dessen Gouverneur Pizarro ist, gefangen gehalten. Doch Leonore, Florestans Gemahlin, hat seinen Aufenthalt ausgekundschaftet. Als Jüngling verkleidet ist es ihr gelungen, unter dem Namen Fidelio Zutritt zu dem Gefängnis zu erhalten und von Rokko, dem Kerkermeister, als Gehilfe angenommen zu werden. Ihr Eifer hat ihn ganz für sie gewonnen und als Marcelline, seine Tochter, in so heißer Liebe zu dem vermeintlichen Jüngling entbrennt, daß sie um seinetwillen ihrem alten

Liebhaber, dem Pförtner Jaquino, den Laufpaß gibt, da ist er bereit, aus den beiden ein Paar zu machen. Leonore verlangt als Beweis seines Vertrauens, daß sie ihn in die unterirdischen Gewölbe begleiten dürfe. Zögernd willigt er ein — ein Verlies freilich dürfte sie nie betreten, dort schmachte seit zwei Jahren schon ein Gefangener unter schwerer Ketten Last, ohne Licht, ohne Lager, ein Stück schwarzen Brotes, ein Schluck Wasser seine einzige Nahrung! Schaudernd ahnt Leonore, daß er und kein anderer der Gesuchte sei. Da erhält Pizarro die Nachricht, der Minister habe in Erfahrung gebracht, daß das Staatsgefängnis, dem er vorstehe, Opfer willkürlicher Gewalt berge und daß er komme, um ihn mit einer Untersuchung zu überraschen. Pizarro fühlt, daß er rasch handeln müsse, wenn er nicht sein eigenes Verderben heraufbeschwören wolle. Florestan soll sterben und Rokko die Tat vollführen. Doch standhaft weigert der sich, zum Mörder zu werden, und Pizarro muß sich entschließen, selbst das Henkeramt zu übernehmen. In der alten Zisterne unten im Verlies soll Rokko das Grab graben, das den Unglücklichen aufnehmen soll. In dem Gefühl, der Mitwisser von Pizarros finsterem Geheimnis zu sein, glaubt Rokko, es wagen zu dürfen, den Bitten Leonorens, die Kerker der leichteren Gefangenen zu öffnen und sie einmal wieder sich an des Frühlings sonnigem Glanz erfreuen zu lassen, nachzugeben. Und noch ein anderes gewährt er Leonoren: sie darf ihn in das Verlies begleiten und ihm helfen, das Grab des Armen zu graben, dem heute noch Erlösung von seinen Leiden werden soll. Für einen Augenblick scheint Leonore bei dem Gedanken, selbst vielleicht das Grab des Gatten zu bereiten, schwach zu werden, doch schnell rafft sie sich zusammen: „Ich muß ihn sehen und sollt ich selbst zugrunde gehen" — sie will Rokko folgen „und wär es in den Tod". Zu immer heldenhafterer Größe wächst sie heran, nun der langersehnte Augenblick naht, nun sie den Verlorenen wiederfinden soll, um mit ihm zusammen, wenn nicht zu leben, so wenigstens zu sterben. Wild empört sich ihr Blut, als Pizarro herbeieilt, mit drohenden Worten Rokko verweist und die Gefangenen in ihre Kerker zurückkehren heißt.

Der zweite Akt spielt in dem unterirdischen Verlies, in dessen grauenvoller Dunkelheit Florestan auf hartem Felsenlager kettenbelastet schmachtet. Leonore tritt mit Rokko ein. Vergeblich sucht sie die Züge des Gefangenen zu erkennen. Da, während sie mühevoll in der Zisterne gräbt, wendet er sein Antlitz ihr zu, nun weiß sie — er ist's! Sie letzt ihn mit Wein und Brot, dann gibt Rokko Pizarro das verabredete Zeichen, das Grab ist fertig und harrt seines Opfers. Pizarro kommt, doch, bevor sein Dolch das Herz des Feindes trifft, will er den Triumph seiner Rache genießen. „Pizarro, den du stürzen wolltest, steht nun als Rächer hier," ruft er ihm zu. Stolz erwidert ihm Florestan, kein Rächer, ein Mörder stehe vor ihm. Schon zielt Pizarro nach seinem

Herzen, da stürzt Leonore zwischen sie und deckt Florestan mit ihrem Leibe, und als Pizarro sie voll Wut zur Seite stößt, da schreit sie, alles vergessend, auf: „Töt' erst sein Weib!" Wie erstarrt stehen alle da. Doch rasch ermannt sich Pizarro: „Soll ich vor einem Weibe beben? So teile denn den Tod mit ihm!" so ruft er ihr zu. Da hält ihm Leonore eine Pistole entgegen: „Noch einen Laut und du bist tot!" In diesem Augenblick höchster Spannung hört man ein Trompetensignal — es verkündet die Ankunft des Ministers. Pizarro eilt, ihn zu empfangen, Florestan ist gerettet. In der Schlußszene werden die wiedervereinten Gatten von Rokko vor den Minister geführt, der in Florestan den todgeglaubten Freund, „den Edlen, der für Wahrheit stritt", erkennt. Pizarro trifft die verdiente Strafe, während unter dem Jubel des Volkes und der Gefangenen, denen nun auch die Stunde der Befreiung winkt, Leonore die Ketten des Gatten löst. —

Die Vorzüge und die Schwächen dieses Stoffes müssen jedem sofort ins Auge fallen. Zu den ersteren gehört die selten wiedererreichte Wucht der Kerkerszene mit der gewaltigen Steigerung von der lastenden Schwüle des Anfangs zu dem Aufschrei: „Töt' erst sein Weib" und dem alblösenden Trompetensignal, eine Szenenreihe, in der alle Saiten des Empfindens von todesbanger, entsagungsschwerer Verzweiflung bis zur hellaufjubelnden Freude der Befreiung und Wiedervereinigung zum Erschwingen gebracht werden. Dem steht als auffallendste Schwäche die Breite der Marcellinenepisode gegenüber. Das Motiv der Liebe des Weibes zu der als Mann verkleideten Geschlechtsgenossin wird dramatisch wirksam immer nur im Lustspiel verwandt werden können, in der ernsten Wendung, die es hier nimmt, wird es eher ein peinliches als ein sympathisches Empfinden auslösen. Wenn infolgedessen die erste Hälfte der Oper wenig eindrucksvoll vorüberzieht, in wieviel höherem Maße mußte das in der Fassung, in der das Werk zuerst am 20. November 1805 auf der Bühne erschien, der Fall sein! Von den damaligen drei Akten wurden die zwei ersten fast gänzlich von der Geschichte Marcellinens ausgefüllt, von ihren zwölf Nummern waren es nur vier, an denen Leonore beteiligt war und erst gegen den Schluß des zweiten Aktes neigte sich das dramatische Pendel mit der großen Arie: „Abscheulicher, wo eilst du hin" dem eigentlichen Mittelpunkt der Handlung zu, der im ersten Akt nur andeutungsweise berührt war. Daß damit verglichen die spätere Zusammenziehung in zwei Akte eine große Verbesserung bedeutete, liegt auf der Hand, aber wie gesagt, auch sie hat dem ersten ein tiefgehenderes Interesse nicht zu geben vermocht. Eine andere Schwäche hängt mit der Gestalt des Pizarro zusammen. Seine wahnsinnige Wut auf Florestan hat fast etwas Groteskes und überzeugt nicht, weil die politische Feindschaft ein zu unpoetisches Motiv ist, um in einer Oper, die am natürlichsten wirkt,

wo sie sich ebensoweit wie ihr Darstellungsmedium (das gesungene Wort) von der Prosa der Wirklichkeit entfernt, zu eindringlicher Wirkung kommen zu können. Nur wo der Haß aus denselben Quellen entstammt wie die Liebe, wo er durch sie erklärt wird, wird er ein wirkungsvolles Opernmotiv abgeben. Nehmen wir an, Pizarro hätte selbst Leonore geliebt, hätte sich der Erfüllung seiner Wünsche nahe gewähnt und Florestan wäre dann dazwischen getreten und hätte sie für sich gewonnen, so wäre seine Wut verständlich. Jetzt konnte das Verlangen, Florestan zu beseitigen, um Leonore doch noch zu erringen, ihn zum Äußersten treiben und jetzt würden auch die Übertreibungen in der Zeichnung des Charakters williger hingenommen werden. Wie er jetzt steht, bricht in dem ganzen Akt nur einmal, in der großen Szene der Leonore, ein echtes starkes Gefühl sich Bahn, alles andere, die Liebe Marcellines wie der Haß Pizarros kommen über rein theatralische Wirkungen nicht hinaus.

Indem wir uns nun zur Musik wenden, legen wir unserer Besprechung die Fassung letzter Hand aus dem Jahre 1814 zugrunde und deuten nur die wesentlichsten Abweichungen der beiden älteren der Jahre 1805 und 06 an. Was zunächst die Nummern betrifft, die Marcelline, Jaquino und Rokko zuerteilt sind, so könnte nur blinde Urteilslosigkeit behaupten, daß es Beethoven gelungen sei, sie mit dem Reiz zu umkleiden, den die Musik ähnlicher Szenen bei Mozart atmet. Während zahllose Stücke aus den Opern des letzteren und besonders auch viele leichter gewogene durch den unvergänglichen Zauber nicht minder wie den charakteristischen Ausdruck ihrer Melodien zum Gemeingut der ganzen Welt geworden sind, kann das trotz ihrer Eingänglichkeit von keiner der Melodien des ersten Fidelioaktes gesagt werden. Beethovens Persönlichkeit war eine zu eigenartig ausgeprägte, als daß er sich je seines Ichgefühls hätte ganz entäußern, sich so in ein seiner Art fremdes Empfinden hineinversetzen können, daß es wie ein Selbsterlebtes aus seiner Musik zurückgeklungen hätte. Beethoven m a l t die meisten seiner Gestalten, Mozart i s t jede der seinigen. Bei Beethoven ist er selbst es stets, der durch seine Gestalten spricht, bei Mozart sind sie es, die durch ihn sprechen. So sind das Duett zwischen Marcelline und Jaquino und die Arie der ersteren zwar durchweg voll Anmut und dem Inhalt der Szene gemäß, aber sie sind erdacht, nicht erlebt, der Musiker Beethoven allein schaut uns daraus an. Und der Musiker allein ist es auch, dem wir den berühmten Quartettkanon verdanken, ein Stück von unvergleichlicher Genialität, das nur ein großer Musiker schaffen konnte, das ein großer Dramatiker aber nie geschaffen hätte. Denn der Gedanke, daß vier Personen ihre ganz verschieden gearteten Empfindungen — Marcelline ihr seliges Hoffen („ich werde glücklich sein"), Leonore ihre tiefe Bekümmernis („o namenlose Pein"), Rokko seine Freude („sie liebt ihn, es ist klar") und Jaquino seine ratlose

Betroffenheit („mir sträubt sich schon das Haar") — in genau denselben Tönen ausdrücken, ist so undramatisch wie möglich. Immerhin aber wird dieses Quartett, das erste Stück der Oper, das reiner unverfälschter Beethoven und es vielleicht gerade deshalb ist, weil er sich hier gänzlich vom Zwang der dramatischen Notwendigkeit losgemacht hatte, immer mit gleichem Entzücken angehört werden. Auf Rokkos Lied vom Golde, das in der zweiten Ausgabe beseitigt, in der dritten aber wieder hergestellt wurde, trifft Wort für Wort zu, was wir von den ersten Nummern sagten — es ist vortrefflich gemachte Musik, nicht mehr, und auch das Terzett zwischen Leonore, Marcelline und Rokko, mit dem in der ersten Bearbeitung der erste Akt schloß, kann auf eine höhere Bewertung kaum Anspruch erheben. Erst mit der Arie des Pizarro: „Ha, welch ein Augenblick, die Rache werd' ich kühlen!" erhebt sich die Musik zu wirklich dramatischer Schlagkraft. Ein mächtiger Leidenschaftsausbruch wie dieser, ganz gleich, welches sein Anlaß, mußte in Beethovens heißem Temperament einen lebhaften Widerhall erwecken und eine Musik von elementarer Wucht war das Ergebnis. Wenn ihre Wirkung trotzdem einen etwas theatralischen Beigeschmack hat, so liegt das nicht an ihr, sondern dem Widerspruch zwischen ihr und der Szene. Ihren Höhepunkt erreicht sie in der packenden Stelle: „Nun ist es mir geworden, den Mörder selbst zu morden, in seiner letzten Stunde ihm noch ins Ohr zu schrei'n: Triumph, der Sieg ist mein!", mit den gellenden verminderten Septimenakkorden und dem lang gehaltenen hohen D zu einer stürmischen Passage der Bläser, die in Webers Erinnerung spukte, als er das Kasparlied im „Freischütz" schrieb. Die darauf folgende jähe Wendung nach B statt des erwarteten D-Dur mit den flüsternden Stimmen der Soldaten und das erneute triumphierende „Ha, welch ein Augenblick" Pizarros über den schrillen, vier Takte lang fortgesetzten übermäßigen Dreiklangsharmonien gehört zu den charakteristischsten Änderungen der neuen Fassung und zeigt, um wieviel dramatisch energischer und musikalisch rücksichtsloser Beethoven seine Aufgabe jetzt anpackte. Dem Duett zwischen Pizarro und Rokko folgte früher ein solches zwischen Marcelline und Fidelio, dessen Fehlen in der neuen Bearbeitung mit Rücksicht auf seine musikalische Schwäche und textliche Geschmacklosigkeit (Marcelline malt sich die Zukunft aus:

> „Mein Vater wird mit dir und mir,
> Sein Alter innig froh verleben,
> Und sind wir einmal unser vier,
> Oh, das wird Himmelswonne geben")

kein Bedauern erweckt. Daß so auch die große Szene Leonores ungleich eindrucksvoller einsetzt, wenn sie unmittelbar auf die Enthüllung des Mordplanes Pizarros folgt, ist selbstverständlich. Auch hier zeigen die späteren

Änderungen, wie stark sich jetzt das dramatische Gefühl bei Beethoven hervordrängte. Das reiche Koloraturbehänge der ersten Bearbeitung ist fast durchgängig beseitigt, dadurch und durch das heftig erregte Rezitativ, an dessen Stelle früher ein ungleich matteres stand und einige andere Änderungen hat die ganze Arie einen strengeren, ich möchte fast sagen heroischeren Charakter erhalten. Hier zum erstenmal ist Leonore allein und unbeobachtet, jetzt endlich kann sie ihr so lange zurückgedrängtes Empfinden ungehemmt ausströmen lassen, das Heldische ihres Wesens, das sie vorher, sorgsam bemüht, sich nicht zu verraten, mehr ahnen lassen als zeigen konnte, und das doch schon durch ihr kühnes Wagnis allein genügend beleuchtet wird, durfte nun endlich zu Worte kommen. Brauchen wir ein Wort über die Musik eines Stückes, das längst als eines der schönsten der ganzen Opernliteratur anerkannt ist, zu verlieren? Erst hier, wo Tyrannenhaß, sehnende Liebe und gläubiges Hoffen sich zu einem Gemälde vereinigen, für das Beethoven in seinem eigenen Erleben die Farben finden konnte, wo die Gestalt des Dramas und er in eins verschmelzen, er ebenso durch ihren Mund wie sie durch den seinigen spricht, wirkt seine Musik durchaus echt und überzeugend. Wir fühlen, hier hat er nicht gegebene Worte vertont, sondern sie Melodien untergelegt, die als Ausdruck von Empfindungen, die lange schon in seinem Herzen gelebt, mit übermächtiger Gewalt emporquollen. Nur auf einen Zug möchte ich noch hinweisen und zwar die ganz eigenartige Behandlung des Orchesters. Beethoven bedient sich für die eigentliche Arie nur dreier Hörner, eines Fagotts und der Streicher. Wie ein Stern, der durch nächtliche Finsternis troststreich zu uns herableuchtet, so hebt sich von dem satten Dunkel der vier Bläser hoffnungswarm die Singstimme ab, während die Hörnerfanfaren zu den Worten: „Ich folg' dem innern Triebe" der Musik eine doppelt entschlossene, zuversichtliche Färbung geben. Ob Beethoven zugleich eine Kontrastwirkung gegen den folgenden Gefangenenchor beabsichtigt hat, ist schwer zu sagen, doch ist, wenn wir an die wichtige Rolle denken, die in ihm (wie zur Ausmalung der Worte „O welche Lust, in freier Luft den Atem leicht zu heben") den hellen Holzbläsern und ganz besonders der Flöte zuerteilt ist, die Vermutung kaum von der Hand zu weisen. Wir gehen über den Chor selbst, in dessen von tiefster Empfindung getragenen Tönen sich die scheue Furcht und die Freude der Gefangenen, die zum erstenmal nach langer Zeit aus der Nacht des Kerkers an das Licht des Tages kommen durften, so wundersam vermischen und ebenso über das folgende große Ensemble, das in der späteren Bearbeitung wesentlich bedeutender als in der früheren wirkt, hinweg und wenden uns dem zweiten Akt zu.
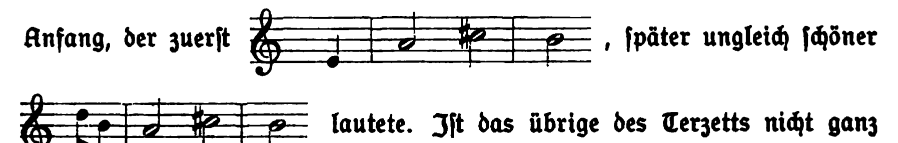
Erst mit ihm fühlen wir uns ganz und gar im Reiche Beethovens. Der Gedanke an die Bühne schwindet, wir sehen uns kaum noch der künstlerischen Dar-

stellung eines Vorganges, sondern einem mit unwiderstehlicher Gewalt sich entwickelnden Erlebnis gegenüber und wenn wir uns im ersten Akt bisweilen sagten, hier hätte Mozart berückendere Töne gefunden, so fühlen wir im zweiten, diese Szenen konnte nur Beethoven so vertonen. Gleich das Vorspiel atmet die ganze drückende Schwere der Kerkerluft: die düstere Figur der Violinen — Wagner bedient sich einer ähnlichen, um den gramgebeugten Tannhäuser zu malen — die bangen Seufzer der Holzbläser, die dumpfen Schläge der in der verminderten Quinte a—es — ein unvergleichlich genialer Einfall — gestimmten Pauken, alles das vereinigt sich zu einem Gemälde von seltsam unheimlicher Stimmungsgewalt. Und dann die Arie Florestans: wie heiß Beethoven bemüht war, für das, was ihn selbst bei dieser Szene bewegte, den entsprechend zwingenden Ausdruck zu finden, erkennen wir aus dem Skizzenbuch, das etwa 16 verschiedene Versionen dieser Arie aufweist. Auch spätere Änderungen, die sich bis auf die Instrumentation und die Melodieführung einzelner Takte erstrecken und mehrfache Zusätze und Auslassungen einschließen, sind durchweg dem herrlichen Stück zugute gekommen, das in so edlen und ergreifenden Weisen die Gefühle des Schwergeprüften wiedergibt, der sich aus düsterer Verzweiflung zu stiller Ergebenheit durchringt, um dann in dem ahnungsvoll extatischen Gedanken an sein Weib sich über alles Leid zu erheben. Dieser letzte Teil ist erst 1814 an die Stelle des früheren matteren F-Moll-Andantes getreten. Treitschke, der Bearbeiter des Textes, erzählt über sein Entstehen:

„Beethoven kam abends gegen 7 Uhr zu mir. Nachdem wir anderes besprochen hatten, erkundigte er sich, wie es mit der Arie stehe. Sie war eben fertig, ich reichte sie ihm. Er las, lief im Zimmer auf und ab, murmelte, brummte, wie er gewöhnlich statt zu singen tat — und riß das Fortepiano auf. Meine Frau hatte ihn oft vergeblich gebeten, zu spielen. Heute legte er den Text vor sich und begann wunderbare Fantasien, die leider kein Zaubermittel festhalten konnte. Aus ihnen schien er das Motiv der Arie zu beschwören. Die Stunden schwanden, aber Beethoven fantasierte fort. Das Nachtessen, das er mit uns teilen wollte, wurde aufgetragen, aber er ließ sich nicht stören. Spät erst umarmte er mich, und auf das Mahl verzichtend, eilte er nach Haus. Tags darauf war das treffliche Musikstück fertig."

Mit feinem Takt sorgt die melodramatische Musik, die das Auftreten Leonores und Rokkos begleitet dafür, daß die musikalische Stimmung festgehalten und doch die Verständlichkeit des gesprochenen Wortes nicht gestört wird, — in leitmotivischer Weise wird, während sie an ihre Arbeit gehen, eine Stelle aus dem früheren Duett zwischen ihnen, Rokkos „wir müssen gleich zu Werke schreiten" benützt. Die sich daran schließende Szene erhält durch die gedämpften

Geigen und die schwermütige Figur von Bässen und Kontrafagott, die dann das ganze Stück beherrscht und den seelischen Schmerz und die körperliche Ermattung des duldenden Weibes so ergreifend malt, ihre besondere Färbung. Es dürfte wenige Menschen geben, die sich dem erschütternden Eindruck dieser Musik zu entziehen vermöchten. Auf gleicher Höhe hält sich auch der Anfang des folgenden Terzetts mit seiner schön geschwungenen Melodie. Wie Beethoven bei der Überarbeitung auch im kleinsten die bessernde Hand anlegte, zeigt der



Anfang, der zuerst , später ungleich schöner lautete. Ist das übrige des Terzetts nicht ganz so eindrucksvoll wie der Anfang, so bildet dafür das Quartett wie textlich so auch musikalisch den dramatischen Höhepunkt des ganzen Werkes. Eine stürmisch rollende Orchesterpassage, ähnlich derjenigen, die uns schon in der ersten Arie Pizarros begegnete, wird auch hier zu seiner Charakterisierung verwandt. In mächtigem Bogen führt die Musik von dem ersten dämonisch wilden Wutausbruch Pizarros zu dem heroischen „Zurück!“, mit dem Leonore sich zwischen ihn und den Gemahl wirft. Aus der gewaltigen weiteren Steigerung, die zuerst in dem verzweifelten „Töt' erst sein Weib“ und dann immer weiter wachsend in dem entschlossenen „Noch ein Laut und du bist tot“ gipfelt, springt die atemlose, zur letzten Entscheidung drängende Spannung, die jetzt alle Gemüter beherrscht, unwiderstehlich auch auf den Hörer über. Nicht länger als Zuschauer, sondern als Beteiligter folgt er der Handlung und wenn dann das erlösende Trompetensignal ertönt und die Geretteten nach einem Augenblick fassungslosen Lauschens in ihr „Gerettet“ ausbrechen, da fühlt auch er eine heiße Dankeswelle in seinem Herzen aufsteigen.

Nur weniger Worte bedarf es für das Folgende, mit dem mehr der dramatischen Konvention als der dramatischen Notwendigkeit Genüge getan wird. Das Drama ist hier zu Ende, was nachkommt, hat nur noch die künstlerische Aufgabe, nach der ungeheuren Erregung des Vorhergehenden die Gemüter zum ruhigen Gleichmaß zurückzuführen. Für das hymnisch jubelnde Duett der Wiedervereinigten hat Beethoven, wie schon früher erwähnt, das einzig vorhandene Fragment jenes älteren Opernversuches benutzt; das erklärt auch die wenig gelungene Anpassung der Melodie an die Worte, die den Komponisten das „Namenlose Freude“ durchgehends in das wenig geschmackvolle „namennamenlose Freude“ auseinanderzerren ließ. Eine geringfügige Änderung der Worte, etwa in „o unaussprechlich hohe Freude“ würde diese sprachliche Schwer-

fälligkeit beseitigen. Übrigens war das Stück in der früheren Fassung fast doppelt so lang, in endlosen Wortwiederholungen hatte der Meister seinem überströmenden Empfinden ungehemmten Lauf gelassen; später hat er es doch für ratsam gefunden, es trotz seiner hohen Schönheiten der dramatischen Wirkung zuliebe zu kürzen. Auch in dem großen Finale begegnet uns eine ältere Melodie Beethovens: wenn Leonore die Ketten des Gatten gelöst hat und ihnen nun nach langer Schmerzensnacht die Sonne des Glückes wieder lacht, da taucht jene warm empfundene Stelle aus der Trauerkantate des Jahres 1790 auf, „da stiegen die Menschen ans Licht" — Beethoven durfte sie um so eher benutzen, als er sicherlich nicht annahm, daß das kleine Gelegenheitswerk jemals an die Öffentlichkeit dringen werde. Das schwungvolle Ensemble, „Wer ein holdes Weib errungen", in dem die Solostimmen in geschlossener Gruppe überaus wirksam den Chormassen gegenübertreten, bildet mit seinem so genial gesteigerten Aufbau den denkbar wirkungsvollsten Abschluß des Werkes. Auch hier überrascht die Einfachheit der melodischen Gestaltung und jene ungekünstelte Ursprünglichkeit der Empfindung, die Beethoven zum Ausdruck jubelnder Freude so oft (siehe die Chorfantasie und die Neunte Symphonie) Melodien von fast volksliedartiger Unmittelbarkeit finden ließ.
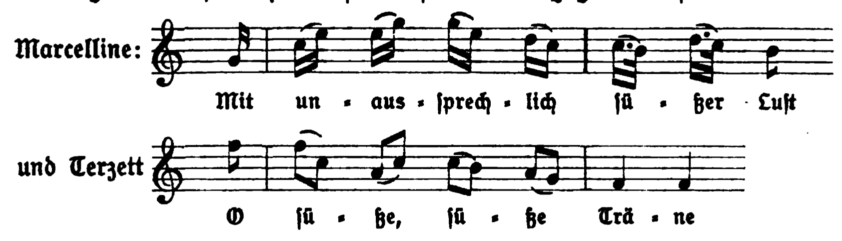
Auf einzelne hervorstechende Einzelheiten sei noch hingewiesen, vor allen Dingen die Behandlung des Orchesters. Beethoven bedient sich dabei einer reicheren Palette als damals allgemein üblich war. Mozart beispielsweise begnügt sich im „Figaro" (außer den üblichen Streichern und acht Holzbläsern) mit nur zwei Hörnern und zwei Trompeten, zu denen im „Don Juan" die Posaunen einmal, beim Erscheinen der Statue, hinzutreten; viel reicher sind, den Anforderungen des Stoffes entsprechend, die Farben in der „Zauberflöte" gemischt: hier finden wir neben zwei Hörnern und zwei Trompeten noch drei Posaunen, Kontrafagott und Piccolo. Cherubini verzichtet in seinem „Wasserträger" ganz auf Trompeten, hat dafür aber drei Hörner und eine Posaune. Beethoven benutzt vier Hörner, zwei Trompeten und Tenor- und Baßposaune. Aber wie Mozart, so kommt es auch ihm weniger auf Klang- als auf Farbenreichtum an. Das beweist besonders die Verwendung der Posaunen: erst in der neunten Nummer, dem Duett zwischen Pizarro und Rokko, treten sie ein, um mit ihren unheimlichen Tönen das Grauen der Stelle „du gräbst in der Zisterne ein Grab" noch zu erhöhen und bei dem „ein Stoß" mit gellend scharfem Klang den Stoß zu markieren. Im Duett zwischen Leonore und Rokko geben sie dem „wir beide graben nur das Grab" seine dumpfe Färbung und in noch erhöhtem Maße ist das während des Grabens selbst der Fall, wo sie in ihrer Vereinigung mit den schwermütig dunklen Tönen des Kontrafagotts nicht wenig zu dem schauerlichen Eindruck des Vorganges beitragen. Mit fast aske-

tischer Selbstbeschränkung hat Beethoven auf ihre Mitwirkung in der Schlußszene verzichtet.
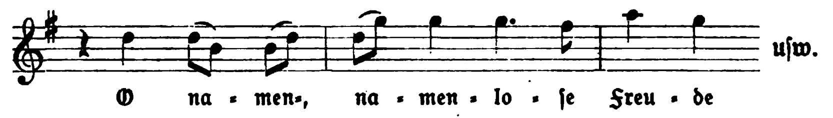
Auf die eigentümliche Gestaltung des Orchesters in Leonores großer Arie, wo die drei Hörner und das Fagott allein die farbigen Reize der übrigen Bläser ersetzen müssen, haben wir schon hingedeutet und ebenso auf die malerische Wirkung der Flöte in dem Gefangenenchor. Auch die Stelle nach dem Trompetensignal, die den jähen Umschwung der Stimmung vom Toben der Leidenschaften zu fast beklemmender, von Zweifel und Hoffen wundersam getragener Stille schildert, erhält ihren Charakter durch die ganz eigenartige Verwendung der Flöten und Celli: der bleiche verlorene Ton der in Oktaven gehenden Flöten und dazu eine Oktave tiefer der beruhigende weiche Klang der Celli. Mit besonders weiser Beschränkung werden auch die Pauken verwandt; man hört sie zum erstenmal in der siebenten Nummer, dem Marsch; danach helfen sie in Pizarros Arie seine orkanartige Wut zu malen und geben im Finale des ersten Aktes zusammen mit den Trompeten dem Befehl an die Gefangenen, in ihre Kerker zurückzukehren, gleichsam militärischen Nachdruck. Wenn dann zu den Worten „schon sinkt die Nacht hernieder" ein leiser Wirbel einsetzt und fast bis zu Ende fortgeht, so ist es, als sähen wir nächtige Schatten sich herabsenken und die Szene einhüllen. Über die eindrucksvolle Rolle, die den in der verminderten Quinte a—es gestimmten Pauken im Vorspiel zum zweiten Akt zugewiesen ist, haben wir schon gesprochen. Auch die besondere Klangnuance, die das orchestrale Farbenbild durch die Dämpfung der Geigen erhält, hat sich Beethoven nicht entgehen lassen — sie trägt nicht wenig zu dem bedrückend dunklen Eindruck der Kerkerszene bei. Wenn Beethoven bisweilen die Instrumente zur realistischen Ausmalung der Worte verwendet, so folgt er damit nur einem Brauche, den alle seine Vorgänger, Bach und Händel ebenso gut wie Haydn und Mozart, gepflegt haben. Als charakteristische Beispiele seien aus Rokkos Lied die laufende Geigenfigur zu „doch wenn's in den Taschen fein klingelt und rollt", aus dem Duett zwischen Pizarro und Rokko des ersteren „dann werd' ich selbst vermumt mich in den Kerker schleichen" mit dem leise schleichenden Unisono der Streicher und aus der Kerkerszene das durch einen lauten raschen Gang von Bässen und Kontrafagott wiedergegebene Rollen des Steines hervorgehoben. Was die Behandlung der Singstimmen betrifft, so muß man zwar Schindler zustimmen, wenn er sagt, Beethoven sei zunächst „durch natürliche Richtung seines Genies zur Instrumentalmusik hingedrängt worden". Wenn er aber weiter behauptet: „Jede Einschränkung sei ihm als die größte Schwierigkeit bei der Komposition für Singstimmen erschienen", so wäre darauf zu erwidern, daß eine solche Schwierigkeit für Beethoven in seinen jüngeren Jahren infolge seiner gründlichen Studien (wofür die Abschriften, die

er sich von einer Anzahl Stellen aus Mozartschen Opern machte, Beweis ablegen) und der Anpassungsfähigkeit seiner Begabung nicht in nennenswertem Maße vorhanden sein konnte, er sie später aber nicht empfand, weil er sich um die Möglichkeiten der Instrumente und Singstimmen überhaupt nicht mehr kümmerte und rücksichtslos je nach der Notwendigkeit des Augenblicks die Singstimmen wie Instrumente und die Instrumente wie Singstimmen behandelte. Allerdings kam auch Cherubini nach Anhören des Fidelio zu dem Schluß, „daß dessen Autor sich noch viel zu wenig mit dem Studium der Gesangskunst befaßt habe" und verehrte ihm zu diesem Zweck die Schule des Pariser Konservatoriums. Aber Cherubini mag dabei an die schwierigen Intervallschritte, die Beethoven ohne Scheu in den dramatisch bewegten Partien der Oper anwandte und an die allerdings oft ungelenken Koloraturen gedacht haben, die die älteste Fassung entstellten und zusammen mit dem schwächlichen und nach dem Urteil auch der großen Milder-Hauptmann unsingbaren Adagio der großen Leonorenarie in der letzten Bearbeitung ausgemerzt wurden. Jedenfalls legt die Oper an keiner Stelle den Organen der Sänger Fallstricke, wie es die Missa solemnis und der Chorteil der Neunten Symphonie tun.
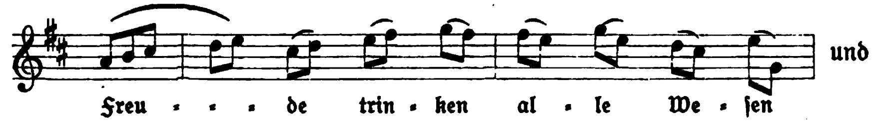
Noch auf eine fast schon zur Manier gewordene Eigenart Beethovens möchte ich hinweisen, die auf eine gewisse Begrenzung der ihm zu Gebote stehenden Ausdrucksmittel hinweist. Wo immer er die Empfindung jubelnder Freude wiedergeben will, tauchen dieselben flatternden Figuren auf:
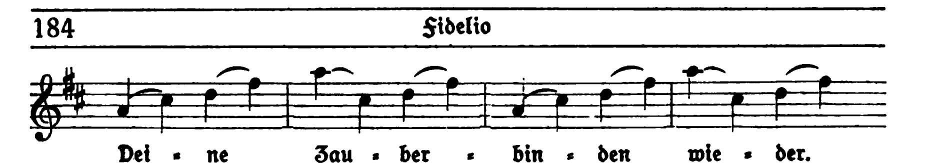


und im Duett des zweiten Aktes:



ähnlich heißt es später in der Neunten Symphonie:





Es ist vielleicht bezeichnender für den Menschen Beethoven und sein Schicksal als den Musiker, daß er, dem sonst Töne für jede Schwingung des Empfindens zu Gebote standen, für den Ausdruck jubelnder Freude immer wieder zu dieser einen Weise zurückkehrte. Ist sie zu selten in sein Leben getreten, um in seinem Gemüt Spuren mannigfaltigerer Art zurückzulassen?

Nichts kann den tiefen Ernst, mit dem Beethoven seiner Oper gegenüberstand, deutlicher kennzeichnen, als die Tatsache, daß er vier Ouvertüren zu ihr schrieb: er hatte im besten des Werkes das Beste, dessen er überhaupt fähig war, gegeben, hatte — das Skizzenbuch beweist es — gerade auch an den Stellen, die seiner Art ferner standen, mit rastloser Mühe gearbeitet und gefeilt, um sie des übrigen würdig zu gestalten, nun sollte auch die Ouvertüre dem Geist des Ganzen gerecht werden, sollte das Publikum auf das, was es zu erwarten habe, eindrucksvoll vorbereiten. Aber die erste, die aus dem Nachlaß erst 1832 veröffentlichte in C-Dur, ließ bei einer Probeaufführung im Hause Lichnowskys die Hörer kalt, sie schien ihnen der Größe des Stoffes gegenüber zu einfach, und Beethoven, der wohl selbst fühlen mochte, daß er mit ihr nur die Oberfläche des Dramas gestreift habe, entschloß sich, sie beiseite zu legen. Vielleicht hatte die ursprüngliche Gestalt der Oper, die die Marcellinenepisode zwei Akte hindurch ungebührlich in den Vordergrund rückte und damit das heitere Element so stark betonte, etwas mit dem Charakter der Ouvertüre zu tun. In die Stimmung des Dramas selbst überzuleiten, scheint sie jedenfalls wenig geeignet, denn auch die Einführung des schönen Gesanges Florestans „in des Lebens Frühlingstagen" läßt in der Fassung, die er hier erhalten hat, nichts von der kommenden Tragödie ahnen, das Allegro con brio aber, das ihm vorausgeht und nach ihm wiederholt wird, atmet hellste Lebenslust und die einzig mögliche Deutung, Beethoven habe das Glück der Gatten vor ihrer Trennung und nach ihrer Wiedervereinigung schildern wollen, ist eine dem Kern des Dramas selbst zu fernliegende, um dem Hörer zum Bewußtsein zu kommen. Am meisten von der Stimmung des Dramas erfüllt ist die Einleitung mit ihrer schönen sehnsuchtsvollen Geigenkantilene und der klagenden C-Moll-Melodie, aber ihre Wirkung wird durch das Allegro con brio völlig aufgehoben. Wenn Fanny Mendelssohn, nachdem sie die Ouvertüre unter ihres Bruders Leitung auf dem Düsseldorfer Musikfest 1836 gehört, begeistert und witzig an ihre Schwester schrieb: „eine Ouverture zur Leonore haben wir kennen gelernt; ein neues Stück. Sie ist notorisch noch
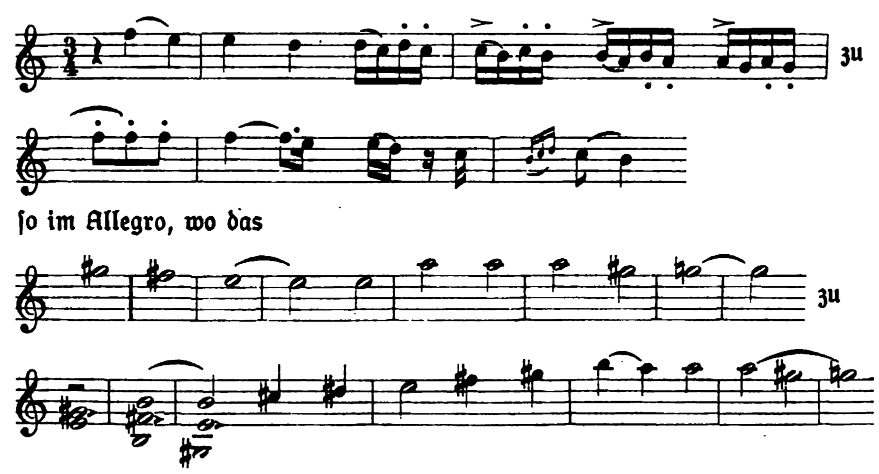
nie gespielt worden. Sie gefiel Beethoven nicht und er legte sie beiseite. Der Mann hat keinen Geschmack gehabt! Sie ist so fein, so interessant, so reizend, wie ich wenig Sachen kenne", so kann man ihr nur zum Teil zustimmen, denn daß Beethoven dieses Stück nicht als Einleitung zu dieser Oper gelten lassen wollte, zeigt gerade, wie rein sein Geschmack und sein Urteil waren.

So entstand die zweite Ouverture, mit der die Oper bei der Uraufführung eröffnet wurde. War Beethoven in der ersten mit einer gewissen Absichtlichkeit einer zu engen Berührung mit dem eigentlichen tragischen Problem aus dem Wege gegangen, so hat es ihn augenscheinlich hier im Gegenteil gereizt, seine Lösung mit rein musikalischen Mitteln zu versuchen. Oder sagen wir besser: nachdem es ihm nach dem Urteil der Freunde nicht gelungen war, ein unterhaltsames Stück zu schaffen, das das Publikum von vornherein in gute Stimmung versetzte, ließ er sich jetzt ohne Rücksicht nach außen allein von seinem Genius treiben und die Erschütterungen, die er bei dem gewaltigen dramatischen Erlebnis empfunden hatte, rückblickend in dieser Ouvertüre ausklingen. So entstand ein Stück, das nicht eine Einleitung zu dem Drama, sondern das Drama selbst ist, ein Stück, in welchem all das lästige Beiwerk, das den Fortgang der eigentlichen Handlung so störend aufhält, beiseite gelassen ist und die Ereignisse des Fideliodramas mit packender Schnelle und Deutlichkeit am Hörer vorüberziehen — wohlgemerkt an dem Hörer, der den Inhalt des Kommenden schon kennt, wohingegen der, dem dieser fremd ist, eine Enttäuschung erleiden muß. Denn je offensichtlicher die Musik über das rein Empfindungsmäßige hinaus die Vorgänge selbst zu geben versucht, um so rätselhafter muß sie ihm bleiben und das Gefühl, mit dem sie ihn entläßt, eher das zweifelnder Unruhe als freudiger Erwartung sein.

Mit einem ff-Schlag des vollen Orchesters beginnt die Ouvertüre. Ein leiser herabsteigender Unisonogang der Streicher und Holzbläser folgt ihm; ein zweites Mal derselbe Schlag und ängstlich leise entwinden sich ihm die Streicher von g durch die C-Dur-Skala zur tieferen Oktave fallend; dann ganz unerwartet wenden sie sich nach fis — nach fünf Takten in C-Dur dieser plötzliche atembeklemmende Wechsel nach H-Moll, das ebenso plötzlich nach As-Dur abbiegt, er führt uns sofort mitten in das Herz der Tragödie. Florestans „In des Lebens Frühlingstagen" nimmt uns in die Kerkergruft. Ein leises Spiel zwischen Geigen und Flöten schließt sich an, man denkt unwillkürlich an das „und spür' ich nicht linde, sanftsäuselnde Luft?" der Arie. Die Musik wächst zu einem rauschenden Fortissimo aller Instrumente, das zweimal gebracht, beide Male jäh abbricht und dann immer zarter abgetönt in das Allegro leitet. Ein Thema von unerhörter Suggestionskraft, aus dem zugleich Entschlossenheit und zitternde Erregung sprechen, eröffnet es (Celli pp); nach

acht Takten beginnt eine jener, aus einem einzigen kurzatmigen Motiv aufgebauten Steigerungen, in denen Beethoven wie keiner Meister war. Sie führt zu einer mit der Wucht des vollen Orchesters durchgeführten Wiederholung des Themas, dem nach plötzlichem Diminuendo ebenfalls im Cello, ein anmutiger Nachsatz folgt. Das ganze mutet wie ein Bild Leonores an, wie sie heldenhaft entschlossen in den Kerker hinabsteigt, dem Unseligen Hilfe und Trost zu bringen. Es schließt sich daran Florestans Arienmotiv, das nach einer Episode, in der sich energisch eigensinnig immer wieder ein Motiv aus dem ersten Thema hervordrängt, noch einmal zurückkehrt. Eine weit angelegte Durchführung baut sich aus dem entschlossenen ersten Thema und dem anmutigen Seitenthema auf: Leonores heroische Gestalt, Mut und Hoffen in das Herz Florestans senkend; immer machtvoller erhebt sich jenes Motiv, unwiderstehlich drängt es vorwärts nach oben zum Licht. Da plötzlich ertönt, nicht aus dem Orchester, sondern von der verhüllten Bühne her ein Trompetensignal. Wie zweifelnd, fragend setzt zweimal in den Fagotten Florestans Motiv und zugleich in den Geigen das Leonorens an. Jetzt noch einmal das Trompetensignal, dann Stille — verlorene Akkorde der Streicher, dazu ferne rhythmische Hornklänge — alles ist stumme Erwartung. Da ertönt noch einmal Florestans Gesang, dazu leise militärische Paukenschläge, — plötzlich bricht der Gesang ab, eine Pause, dann, wie lauschend unter verhaltenem Atem wiederholen die Geigen die letzten Noten und nun entwickelt sich aus diesen Noten eine Geigenpassage, die allmählich, während die anderen Instrumente einfallen, immer unaufhaltsamer dahinstürmt, bis in einem C-Dur-Presto das erste Motiv hell aufjauchzend den Triumph der Liebe verkündet und das Stück seinen glänzenden rauschenden Abschluß findet. Man sieht aus diesen Andeutungen schon: nicht mit einer Einleitung, sondern mit einer großen Fantasie haben wir es hier zu tun und mit einem Werk, das unbeschadet seiner vielen Schönheiten eine zwiefache Verirrung bedeutet: es setzt für das Verständnis seines Inhaltes die Kenntnis der Oper voraus, zu der es doch selbst erst die Einleitung bilden soll und erschwert das Erfassen des formalen Aufbaues, indem es denselben nicht nach rein musikalischen Grundsätzen, sondern nach den dem Hörer noch unbekannten Vorgängen des Dramas gestaltet. Diese Erkenntnis war es wohl, die Beethoven veranlaßte, für die Neuaufführung der Oper im Jahre 1806 auch die Ouvertüre einer Überarbeitung zu unterziehen, deren Hauptzweck augenscheinlich war, ihr durch Anpassung an das übliche Sonatenschema eine einheitlichere und übersichtlichere Form zu geben. Aber je besser ihm das gelang, um so mehr mußte es den naiven Hörer verblüffen, ein Werk von so großartiger Selbständigkeit und Geschlossenheit durch einen einzigen Zug, das auch hier nicht fehlende Trompetensignal, in eine solche Abhängigkeit von

der Oper gesetzt zu sehen, daß es ohne sie nicht nur unverstanden bleiben, sondern fast grotesk wirken mußte. In der Tat war diese Stelle es auch, gegen die die Pfeile der Kritik sich am energischsten wandten. Es mag manchem ein mitleidiges Lächeln ablocken, wenn er von „kleinlichen Ideen" liest, „welche jeden Schein von Erhabenheit aus dem Werk entfernen, worunter z. B. ein Posthornsolo gehört, das vermutlich die Ankunft des Gouverneurs ankündigen sollte" — aber es liegt einer solchen Ausstellung eine ganz richtige Anschauung zugrunde. Wir freilich empfinden heute anders, wir kennen die Oper, wir haben die fieberglühende Erregung der Kerkerszene miterlebt, haben den erlösenden Eindruck des Rettung bringenden Trompetensignals an uns selbst erfahren, es ist für uns zum Symbol geworden, das allen, die da beladen sind, trostspendend in die Ohren klingt. So ist dem Werk in seiner letzten Gestalt, als „große Leonorenouverture Nr. 3", ein Ehrenplatz unter unseren kostbarsten Geistesgütern zugewiesen worden und mit Recht. An Größe der Konzeption, an Kraft und Eindringlichkeit des thematischen Materials, an Meisterschaft des Aufbaus und hinreißendem Schwung hat es seinesgleichen vielleicht nur noch im ersten Satz der Eroica. Und man muß es Beethoven zugestehen, daß jede Abweichung von der zweiten Ouvertüre zur Vertiefung des Eindrucks beigetragen hat. Das beweist vor allem der ungleich höhere Reiz der Melodieführung in der neuen Fassung. So gleich in der Einleitung, wo das frühere



geworden ist. Bedeutend nachdrücklicher tritt jetzt jener, früher dem Cello allein zuerteilte Nachsatz hervor, der hier vom vollen Geigen- und Bratschenchor gebracht, freudige Zuversicht atmet. Wer den Spuren der Handlung in der Ouvertüre nachforscht, wird in der Durchführung ohne Mühe die Figur,

die das Rollen des Steines in der Kerkerszene wiedergibt, erkennen, die hier abwechselnd mit einem schmerzlich klagenden, an die Florestanarie anklingenden Motiv immer wiederkehrt und mit fast greifbarer Plastik uns die Szene vor Augen führt. Aber auch, wer ohne Gedanken an das Drama sich nur der Musik hingibt, wird von der dunklen Tragik dieser Stelle ergriffen werden, die auch abseits von dem Drama uns den hellen Klang der Trompete mit dankbarem Aufatmen begrüßen läßt und ihr Erscheinen fast rechtfertigen könnte. Ein glücklicher Zug ist es ferner, daß Beethoven jene Stelle erwartungsvoller Spannung, die sich ihr in der Oper anschließt, ebenfalls hier folgen läßt. Etwas seltsam mutet es an, daß in der Reprise das erste Thema der Flöte zuerteilt ist und dadurch fast spielerigen Charakter erhält; aber auch das ist völlig im Einklang mit der Idee des Ganzen: noch einmal die gewaltige Erregung, die jenes Thema zuerst erfüllt, heraufzubeschwören, wäre unlogisch gewesen und hätte nach dem, was vorausgegangen, in unserem Empfinden nur eine Reaktion hervorrufen können. So wirkt die Stelle jetzt eher beruhigend als erregend: mit der kurzen Florestanepisode ist auch die letzte Erinnerung an das Durchlebte vorübergezogen und nun eilt das Stück im Rhythmus triumphierender Freude dem Ende zu. Bedarf es noch eines Wortes, um den Wesensunterschied der beiden Ouvertüren zusammenzufassen? Die eine gibt die Handlung selbst in einer der Form nach durch sie bestimmten Fantasie wieder, die andere bietet uns den Gefühlsniederschlag der Hauptmomente des Dramas in einem nach klassischen Gesetzen gefügten Kunstwerk. Das Verständnis des ersteren hängt durchaus von der Kenntnis des Dramas ab, ohne sie wird das Stück in dem Hörer statt der erhebenden Befriedigung, die das große Kunstwerk in uns auslösen sollte, nur ein Gefühl grübelnder Unruhe hinterlassen. Das Verständnis der anderen wird ihrer Ausgestaltung nach durch die Anlehnung an die klassische Form bedeutsam erleichtert, ihrem Inhalt nach einzig durch das Maß unserer Hingabe an ihren Gefühlsgehalt bedingt. Jene erzählt uns die Geschichte eines einzelnen, in der durch diese Geschichte vorgezeichneten Form, die andere gibt uns ein Stück Menschheitsgeschichte in einer nach ewigen Gesetzen entstandenen Form. —

Wie hätte von einem Publikum, dem all das unerhört Neue, all das unbewußt Persönliche in Beethovens Werken nur als gewollte Exzentrizität erschien, jene freudige Hingabe, die, wie wir eben sagten, allein ein genießendes Aufnehmen des Werkes möglich macht, erwartet werden können? Die Ouvertüre wurde mit übereinstimmender Entschiedenheit abgelehnt und als Beethoven an die letzte Bearbeitung der Oper ging, entschloß er sich, eine vierte zu schreiben. Diesmal schien sein Weg klar vorgeschrieben. Er wußte nun, was eine Ouvertüre *nicht* sein sollte oder wenigstens, was das Publikum in ihr nicht

suchen sollte: ein Stück, das aus seinen unmittelbaren Beziehungen zum Drama seine beste Lebenskraft sauge! Ein Überblick über die Ouvertüren seiner Vorgänger konnte wohl eine solche Anschauung bestätigen. Der Zusammenhang zwischen Ouvertüre und Oper war, wenn wir von wenigen Ausnahmen wie Glucks „Iphigenie in Tauris" und Mozarts „Don Juan" absehen, locker genug gewesen. Daß er gerade mit seiner „dritten Leonore" der Geschichte der Ouvertüre eine entscheidende Wendung geben würde, konnte Beethoven damals nicht ahnen — die Weberschen Ouvertüren hätten ihm später beweisen können, daß er es getan.

Das Zuviel der ersten drei suchte Beethoven durch ein Zuwenig in der vierten Ouvertüre wettzumachen — er schuf mit ihr ein Stück, das nur tüftelndste Auslegungskunst in ein inneres Verhältnis zu der Oper selbst zu setzen vermöchte, ein kurzes frohbeschwingtes Stück, in das kein Schatten der Florestantragödie fällt und das ein unvergängliches Beispiel der Meisterschaft Beethovens ist, insofern es, auf ausgeprägtere Kontrastwirkungen verzichtend, aus einem einzigen an sich eben nicht bedeutenden Thema entwickelt ist und doch unser Interesse keinen Augenblick losläßt. So wirkt es wie ein launiger Prolog, in welchem dem Publikum versichert wird, es brauche sich durch die Schauer der Tragödie, die es mitzuerleben haben werde, nicht schrecken lassen, es werde doch alles in Friede und Freude enden. Der Hörer nimmt die Versicherung dankbar an, sieht mit Behagen dem Kommenden entgegen und ist nicht wie nach der zweiten und dritten Ouvertüre gezwungen, beim Steigen des Vorhangs sein Empfinden erst um- und auf die lustspielartige Eingangsszene einzustellen. Hatte somit Beethoven auch diesmal das Problem der eigentlichen Leonorenouvertüre nicht gelöst, so hatte er doch ein Werk geschaffen, das den denkbar glücklichsten Auftakt zur Oper bildet und seinen einzigen Zweck, den Hörer der Stimmung des Alltags zu entrücken und in die festliche eines fremdartigen Spieles zu versetzen, aufs trefflichste erfüllt.

Bevor wir die Besprechung des Fidelio abschließen, bedarf noch eine Frage der Beantwortung: Bringt Beethovens einzige Oper den Beweis dafür, daß er zur Opernkomposition berufen war? Wir glauben — unbeschadet unserer Bewunderung für die Schönheiten des Fidelio — die Frage mit einem entschiedenen Nein! beantworten zu müssen.

Wenn wir uns die Gestalten der Männer, die ihr Bestes auf dem Gebiete der Oper und daneben die jener vergegenwärtigen, die ihr Größtes in den anderen Gattungen der Tonkunst geleistet haben, so werden uns innerhalb jeder der beiden Gruppen eine Reihe übereinstimmender Züge auffallen, die uns gestatten, Schlüsse auf das, was das Art-Bestimmende im Wesen der betreffenden Komponisten bildet, zu ziehen. Nehmen wir auf der einen Seite

Gluck, Mozart, Weber, Wagner, auf der andern Bach, Beethoven, Schumann, Brahms. Ein Blick auf ihre Bildnisse schon zeigt einen markanten Unterschied: die vier letztgenannten Meister erscheinen nachdenklicher, in sich versenkter als die andern, es ist, als wende ihr Blick sich sinnend nach innen, der Blick jener sich freier, beobachtender nach außen. Und diese Gemeinsamkeit ist keine zufällige, sondern in der Ähnlichkeit ihrer Naturen und ihrer Schicksale begründet. Das Leben Glucks, Mozarts, Webers, Wagners hat sich bunter, ich möchte fast sagen abenteuerlicher abgespielt als das der andern. Früh sind sie weit in der Welt umhergeworfen worden, haben fremde Menschen und Länder kennen gelernt und sich dadurch gewöhnt, um sich zu schauen, in sich aufzunehmen und zugleich mehr aus sich herauszugehen und sich mitzuteilen. Ihr Leben gestaltete sich äußerlich unruhiger, ihre Tätigkeit vielseitiger, die stille Sammlung, aus der allein große kirchliche oder instrumentale Tonwerke hervorgehen, konnte sich nur selten bei ihnen einstellen. Ganz anders bei den Meistern der andern Gruppe. Ihr Dasein spielt sich in engerem Rahmen ab. Das Leben in der großen Welt hat wenig Anziehungskraft für sie. Mehr allein mit sich als jene, entbehren sie der Anregung von außen mehr und bedürfen ihrer infolgedessen weniger. Während die anderen vielfach Spiegelungen der äußeren Welt geben, ist es die eigene innere, die den Mittelpunkt ihrer Werke bildet und sie sind am größten da, wo sie am ungezwungensten sich selbst geben und ihr Schaffen den persönlichsten Ausdruck hat. In wie hohem Maße alles eben Gesagte auf Beethoven zutrifft, bedarf keiner Worte. Und schon daraus erhellt, daß er seiner ganzen Veranlagung nach nicht eigentlich zur Opernkomposition bestimmt war. Aber anderes noch kam hinzu. Der Opernkomponist muß etwas vom Schauspieler haben, muß die Fähigkeit besitzen, sich von sich selbst zu emanzipieren und sich so völlig in ein fremdes Ich zu wandeln, daß im Augenblick jede seiner Äußerungen den Geist dieses Ichs atmet. Das mag dem einen schwerer, dem andern leichter gelingen, wie unerläßlich es aber ist, beweist das Geständnis Glucks, daß es ihm gewöhnlich ein ganzes Jahr nahm, sich über die Charakteristik der Gestalten einer neuen Oper klar zu werden und daß dieser Assimilationsprozeß für ihn ein so anstrengender war, daß er ihm oft eine schwere Krankheit zuzog. Diese Wandlungsfähigkeit aber ging Beethoven durchaus ab. Wir haben gesehen, daß die Geschichte seines Schaffens die seiner Persönlichkeit war, daß seine künstlerische Entwicklung ganz und gar durch die persönliche bedingt und bewirkt wurde. Und ebenso wie er in seiner Napoleonsymphonie schließlich doch nur sich selbst darstellte, so konnte er auch den Gestalten einer Oper nur insoweit lebendiges Sein einhauchen, als er sich selbst in ihnen wiedererkannte. Und das war es, weshalb es ihm unmöglich war, einen zweiten Operntext zu finden! „Ich muß mit Liebe und Innigkeit

darangehen können," äußerte er im Jahre 1825 zu Rellstab, mit dem er wegen eines Textes in Unterhandlung war. „Opern wie Don Juan und Figaro könnte ich nicht komponieren. Dagegen habe ich einen Widerwillen. Ich hätte solche Stoffe nicht wählen können, sie sind mir zu leichtfertig." Der unwiderleglichste Beweis dafür, daß Beethoven trotz des Fidelio kein berufener Opernkomponist war, ist die Tatsache, daß er keine zweite Oper geschrieben hat. Und wenn man als Grund dafür angibt, er habe keinen geeigneten Text weiter gefunden, so möchte ich dagegen fragen, ob man etwa glaube, daß die Texte, die ihm angeboten wurden, schlechter waren, als die Mozarts und Webers, oder daß Mozart und Weber aufgehört hätten, Opern zu schreiben, weil sie keinen, ihnen ganz zusagenden Stoff fanden? Das Opernblut in ihren Adern ließ sie lieber eine Oper auf einen schlechten Text als gar keine komponieren! Für Beethoven war bei der Beurteilung eines Stoffes ein Gesichtspunkt entscheidend: der ethische und nur, wenn er in dieser Hinsicht seine Ansprüche befriedigt sah, konnte er mit „Liebe und Innigkeit" darangehen und sein Bestes geben. Ein Mozart und Weber aber gaben ihr Bestes oft auch, wo Stoff und Gestalt gar nichts mit ihrer eigenen Art gemein hatten, sie fanden gleich überzeugende Töne für einen Leporello und einen Sarastro, eine Agathe und einen Lysiard. Sie suchten in ihren Stoffen nichts als Gelegenheit, schöne Musik zu geben, Beethoven nichts als Gelegenheit, sich selbst zu geben.

So können wir denn (was an sich schon dem Wesen des echten Opernkomponisten geradezu widerspricht) im Fidelio dieselben Artunterschiede und Abstufungen feststellen, wie in allen andern Werken Beethovens. Wir teilten die letzteren erstens in solche, die spontane Entäußerungen seines Selbst als Ausdruck seelischer Erlebnisse sind, zweitens solche, die allein dem Gefühl der Kraft und der Lust am Schaffen ihr Dasein verdanken und drittens solche, die auf rein äußerliche Entstehungsursachen zurückzuführen sind. Zu den letzteren gehören die Marcellineszenen, die ebenso für seine Vielseitigkeit als Musiker, wie für seine Begrenzung als Dramatiker Zeugnis ablegen. Er fand sich mit ihnen gewandt, geistreich, wie das von ihm unter allen Umständen zu erwarten war, ab, aber er vermag uns mit ihnen ebenso wenig innerlich zu berühren, wie er selbst es bei ihrer Komposition war. Ein anderer schon ist er in den Pizarroszenen, man fühlt, mit welcher Freude er seine Kraft an ihnen erprobt und begreift es, wenn er von dieser Freude verführt, die Farben dicker aufträgt, als vielleicht nötig wäre. Er erinnert dabei an einen Schauspieler, der eine Rolle, die außerhalb seines eigentlichen Faches liegt, spielt und in dem Bemühen, ihr nichts schuldig zu bleiben, alles doppelt und dreifach unterstreicht. Aber erst, wenn er zur Geschichte Florestans kommt, ist er ganz er selbst, denn hier bietet eigenes Erleben ihm die Farben und Töne. Hatte nicht auch er

sich lange genug hartem Zwange beugen müssen, schleifte nicht auch er die Kette eines grausamen, unverschuldeten Geschickes mit sich herum? Die seelische Not der Bonner Zeit, da der Vater der glücklichen Verantwortungslosigkeit der Kindheitstage ein jähes Ende bereitete und später die Not ihn mit eisernen Klammern an die Scholle band, während es ihn mit allen Fasern seines Herzens hinauszog, im Kampf mit der Welt seine Kraft zu stählen und sie an Ebenbürtigen zu messen — sie hatte unauslöschliche Spuren in seinem Wesen zurückgelassen. Dann kam er nach Wien. Nun schien es, als solle sich alles wenden — da saust der Schlag auf ihn hernieder, der alle seine Blütenträume mit einemmal zerstört. Sein Gehörleiden treibt ihn fort aus der Freunde Kreis und droht ihn, den so lebensfreudigen, zum Lebenshasser zu machen. Da tritt wie eine Engelsgestalt Julia Guicciardi, „das liebe, zauberische Mädchen" in sein Dasein ein. Für einen Augenblick ist all sein Leiden vergessen und von ihrer weichen Hand läßt er sich freudig ins Leben zurückführen. Das alles war ja gestern erst geschehen und als er an den zweiten Akt des Fidelio kam, da wachte die Erinnerung daran mächtig in ihm auf und ließ jenen wie aus dunklen Nachtviolen und weißen Rosen, aus stolzen Narzissen und zarten Veilchen wundersam gemischten Melodienflor in ihm erblühen, dessen Duft diese Szene so berauschend erfüllt. Was in Leonorens und Florestans Arien zu uns spricht — ist es nicht dasselbe Empfinden, welches so oft schon in seinen Instrumentalwerken zum Durchbruch gekommen war? Die Leidenschaft, der Schmerz der Rezitative, klingen sie uns nicht auch in den ersten Sätzen von Sonaten wie die in D-Moll, C-Moll (pathètique), F-Moll (Appassionata) entgegen und atmen die langsamen Sätze der letzteren nicht dieselbe gläubig gefaßte Ergebung wie jene Arien? Es ist ein Stück eigener Geschichte, das Beethoven uns in der Florestantragödie erzählt, und weil er diese Geschichte nicht ein zweites Mal erzählen konnte, durfte der Fidelio keinen Nachfolger bekommen. Einsam thront er auf seiner stolzen Höhe, ein unvergängliches Denkmal des Genies seines Schöpfers — und seiner Begrenzung.

Zum Licht

K. auch K. K. pr. Schauspiel a. d. Wien
Neue Oper.
Heute Mittwoch, den 20. November 1805
wird in dem K. auch K. K. priv. Schauspielhaus an der Wien
gegeben
Fidelio
oder
die eheliche Liebe.
Eine Oper in 3 Akten. Frey nach dem Französischen bearbeitet
von Joseph Sonnleithner.
Die Musik ist von Ludwig van Beethoven.

So lautete die Ankündigung der ersten Aufführung des Fidelio. Sie hätte unter unglücklicheren Umständen, als tatsächlich der Fall war, nicht stattfinden können. Zunächst war kaum einer der mitwirkenden Künstler seiner Aufgabe voll gewachsen. „Nur die weiblichen Rollen konnte man durch Milles. Milder und Müller genügend besetzen; die Männer ließen desto mehr zu wünschen übrig", berichtet Treitschke. Aber auch die Milder, die später gerade mit dem Fidelio so große Triumphe feiern sollte, war damals kaum 20 Jahre alt und wenn sie auch den stimmlichen Anforderungen der Rolle gerecht zu werden vermochte — „Liebes Kind, Sie haben eine Stimme wie ein Haus", hatte Haydn zu ihr gesagt — wie sollte sie damals schon die seelische und geistige Reife besitzen, um eine solche Aufgabe erschöpfend durchzuführen? Außerdem aber war am 13. November die französische Armee in Wien eingezogen, der Hof und die Aristokratie, darunter die meisten Freunde Beethovens, hatten die Hauptstadt verlassen, das Publikum bestand an jenem 20. November aus französischen Soldaten, die Beethovens Werk ohne Verständnis anhörten, denen die leichteren Szenen nicht leicht genug, die ernsteren zu ernst waren. Freilich stand auch die damalige Fassung des Werkes, wie wir gesehen haben, ihm nicht wenig im Lichte. Durch die Verteilung des Stoffes auf drei Akte war die Marcellinenepisode über Gebühr hervorgehoben worden, so daß erst mit dem zweiten Akt das eigentliche Drama einsetzte; auch hier noch mußte die Wirkung der Pizarroszenen durch die dürftige Motivierung, das kaum erwachte Interesse an der Handlung durch das überflüssige Duett zwischen Leonore und Marcelline wesentlich abgeschwächt werden. Wenn dann der dritte Akt die Hörer zunächst wirklich mit fortriß, so wurden sie bald durch unerträgliche Längen und Häufungen der gleichen dramatischen Effekte ermüdet, so beispiels-

weise, wenn, nachdem die Gatten sich wiedergefunden haben, Stimmen von außen gehört wurden: „Zur Rache, wir müssen ihn sehen" und sie nun, von neuem sich verfolgt wähnend, angsterfüllt ausrufen: „O Gott, nun ist's um uns geschehen, laß uns mit Mut dem Tod entgegensehen", womit nach der ungeheuren Anspannung der vorausgegangenen Szenen nur eine Antiklimax erzielt werden konnte. Zu diesen dramatischen kamen die früher angedeuteten musikalischen Schwächen, so daß es mehr als fraglich erscheint, ob dem Werk vor einem anderen Publikum ein sehr viel besserer Erfolg beschieden gewesen wäre. Jedenfalls sprach sich auch die Presse mit seltener Einmütigkeit dagegen aus. An einer Stelle lesen wir, die Musik sei weit unter den Erwartungen, wozu sich Kenner und Liebhaber berechtigt glaubten; „die Melodie sowohl, als die Charakterisierung vermissen, so gesucht auch manches darin ist, doch jenen glücklichen, treffenden Ausdruck der Leidenschaften, der uns in Mozartschen und Cherubinischen Opern so unwiderstehlich ergreift". An einer andern heißt es: „Der Beifall war sehr gering. In der Tat ist der dritte Akt sehr gedehnt und die Musik ohne Effekt und voll Wiederholungen ..." An einer dritten: „Das Ganze, wenn es ruhig und vorurteilsfrei betrachtet wird, ist weder durch Erfindung noch durch Ausführung hervorstechend ..." Beethoven, aufs tiefste enttäuscht, zog die Oper nach drei Aufführungen zurück. Aber seine Freunde wollten nicht zugeben, daß ein Werk, das so unvergleichlich Wertvolles enthalte, der Welt endgültig verloren sein solle. Sie fühlten, daß eine Umarbeitung, die die Nebenhandlung in die ihr gebührende Nebenstellung zurückziehe, damit zugleich die ermüdenden Längen beseitige und die musikalischen Höhepunkte näher aneinander bringe, es retten könne, und sie beschlossen, alles daran zu setzen, um Beethoven zu einer solchen Überarbeitung zu veranlassen. Daß das nicht leicht sein würde, war vorauszusehen. Beim Fürsten Lichnowsky ging man die Oper durch und einigte sich auf die Nummern, die geopfert, die Änderungen, die sonst noch vorgenommen werden müßten. Aber Beethoven kämpfte für jede Note, die er geschrieben, von sieben bis ein Uhr mühte man sich vergeblich und erst „das Bitten und Flehen der schwächlichen Fürstin, welche für Beethoven eine zweite Mutter war und von ihm selbst als solche anerkannt wurde" — so berichtet ein Augenzeuge — hatte den erwünschten Erfolg. Breuning unternahm es, die Oper auf zwei Akte zusammenzuziehen und Beethoven verstand sich als wichtigstes Zugeständnis dazu, drei Nummern, eine Arie der Marcelline, ein Terzett zwischen Marcelline, Jaquino und Rokko und des letzteren Lied vom Gelde zu streichen und außerdem eine Anzahl kleinerer Kürzungen und Änderungen vorzunehmen. Baron Braun setzte den 29. März 1806 für die erste Aufführung der neuen Fassung fest. Aber Beethoven ließ sich wie immer Zeit und lieferte seine Partitur so

spät ab, daß nur zwei oder drei Proben am Klavier und nur eine einzige mit Orchester stattfinden konnte. Sein Wunsch, das Werk hinfort Leonore zu benennen, blieb wohl aus Rücksicht auf Paers gleichnamige Oper unerfüllt. Vielleicht war es Verstimmung darüber, was Beethoven veranlaßte, den Proben fernzubleiben, vielleicht Verstimmung über die kurze Zeit, die zur Vorbereitung des so schwierigen Werkes geblieben war, was besonders das Orchester mit so wenig Begeisterung an seine Aufgabe gehen ließ. Beethoven beklagte sich in einem Brief an Sebastian Meyer, den Darsteller des Pizarro, bitterlich darüber:

„Ich bitte dich den Hrn. v. Seyfried zu ersuchen, daß er heute meine Oper dirigiert, ich will sie heute selbst in der Ferne ansehen und anhören, wenigstens wird dadurch meine Geduld nicht so auf die Probe gesetzt, als so nahe bei meine Musik verhunzen zu hören! — Ich kann nicht glauben, als daß es mir zu Fleiß geschieht. Von den blasenden Instrumenten will ich nichts sagen, aber — daß alle pp. creszendo, alle decresc. und alle forte ff. aus meiner Oper ausgestrichen; sie werden doch alle nicht gemacht. Es vergeht alle Lust, weiter Etwas zu schreiben, wenn ich's so hören soll!"

Trotzdem war das Werk ein entschiedener Erfolg und alles sprach dafür, daß es sich immer mehr in der Gunst des Wiener Publikums befestigen und von hier aus seinen Weg über die übrigen Bühnen nehmen würde, als ein Ereignis eintrat, das unerwartet seiner Laufbahn für lange Zeit hin ein Ende bereitete. Beethoven hatte ein Abkommen mit Baron Braun getroffen, wonach ihm ein gewisser Betrag von den Einnahmen zukommen sollte. Als er die Abrechnung für die ersten Vorstellungen erhielt, erschien ihm sein Anteil geringer, als er erwartet hatte, er glaubte, betrogen zu sein und eilte zum Baron, um ihm seinen Verdacht mitzuteilen. Vergeblich suchte dieser ihn durch die Versicherung, daß bis jetzt nur die ersten Ränge, Sperrsitze und das Parterre besetzt gewesen seien, nach und nach würden auch die oberen Ränge hinzukommen, zu beruhigen. „Ich schreibe nicht für die Galerien", erwiderte Beethoven und verlangte schließlich, ohne zu bedenken, was er tat, seine Partitur zurück. Damit war ihr Geschick besiegelt und acht Jahre sollten vergehen, ehe sie wieder ans Licht gebracht wurde.

Wieder war eine große Hoffnung zerstört, und der Schlag war für Beethoven ein um so schwererer, als er nur sich allein die Schuld daran beimessen konnte. Der Künstler und der Mensch litten gleichmäßig unter ihm, der Künstler, weil er wohl wußte, daß die Welt, die sich nur an Tatsachen hält, den Grund für das erneute rasche Verschwinden des Fidelio allein in dem Werk selbst suchen würde, der Mensch, weil er auf die Einnahmen aus der Oper gerechnet, während des Fideliojahres wenig anderes vollendet hatte und somit „in seinen ökonomischen Verhältnissen", wie wir aus einem Brief Breunings an Wegeler entnehmen, „ziemlich zurückgeworfen war". Stimmungen, denen ähnlich, die

die Appassionata entstehen ließen, mögen damals sein Gemüt umdüstert haben und so war sie eines der ersten Werke, denen er sich jetzt zuwandte. Rasch wurde sie beendet, schon im Februar 1807 ihr Erscheinen angezeigt. Und wie wir in dieser Sonate ein Symbol und einen Ausdruck des Sieges sahen, den in einer Zeit schwerer seelischer Kämpfe der Künstler in Beethoven über den Menschen davontrug, wie hier der Aufschrei des Herzens, unter dem Albdruck erdrückenden Leides zum Kunstwerk gestaltet, die Zaubermacht wurde, die diesen Albdruck löste, so war es auch jetzt wieder seine Kunst, an der er gesunden, die ihn aus lähmender Niedergeschlagenheit zu schaffenskräftiger Erhebung erlösen sollte.

Eine glückliche Fügung hatte den musikbegeisterten Grafen Rasumowsky kurz vor der Fideliokatastrophe Beethoven um neue Streichquartette angehen lassen. Vielleicht geschah es so aus äußeren Gründen, daß Beethoven schon im Mai an die Arbeit ging. Aber bald reckte die alte Schaffensfreude sich wieder kräftig empor, die Tatsache, daß er seit dem Erscheinen der ersten sechs Quartette diese Form nicht mehr gepflegt hatte, kam hinzu, mit verdoppelter Liebe wandte er sich zu ihr, die später die Verkünderin seiner geheimsten und tiefsten Regungen werden sollte. Und nun die Schleusen einmal geöffnet waren, ergoß sich ein Strom neuer Werke von geradezu verblüffender Fülle und Bedeutung aus seiner Feder. Diesem Jahr 1806, dessen erste Monate noch der Umarbeitung des Fidelio und der Beendigung der „Appassionata" gewidmet waren, gehören weiter an die drei Rasumowsky-Quartette op. 59, die 32 Variationen für Klavier, das Klavierkonzert in G-Dur, das Violinkonzert und die vierte Symphonie, lauter Schöpfungen, von denen jede (mit Ausnahme höchstens der Symphonie) innerhalb der Gattung, der sie angehört, eine Sonderstellung einnimmt, jede einen Höhepunkt des Beethovenschen Schaffens überhaupt bedeutet. Wir besprechen die Werke im einzelnen an anderer Stelle, hier sei nur das Notwendige zu ihrer Geschichte und Charakteristik beigebracht. Graf Rasumowsky, der Sohn eines russischen Bauern, den die Kaiserin Elisabeth von Rußland in den Grafenstand erhoben hatte, bekleidete den Posten des russischen Botschafters in Wien. Seit 1788 mit einer älteren Schwester der Fürstin Karl Lichnowsky, der Freundin und Gönnerin Beethovens, verheiratet, selbst ein tüchtiger Violin- und Quartettspieler, muß er oft genug mit Beethoven in Berührung gekommen sein. Es sei hier gleich erwähnt, daß er 1808 das später so berühmt gewordene Schuppanzigh-Quartett begründete, in welchem zuerst er selbst, dann, als das Quartett nicht länger in seinen Diensten stand, Sina die zweite Geige spielte, der uns ebenso wie der Primgeiger und der Bratschist Weiß schon von den Quartettübungen im Lichnowskyschen Hause bekannt ist, während als Cellist Linke hinzutrat, den Beethoven besonders

hoch schätzte. Diese seltene Künstlervereinigung machte sich das Studium der Beethovenschen Quartette zur besonderen Aufgabe und hatte dabei den unschätzbaren Vorteil der persönlichen Unterweisung durch den Meister selbst.

Die Dedikation an den Grafen erklärt die Einführung russischer Nationalmelodien in zweien der drei Quartette — ob das auf Wunsch des Grafen oder als ein spontanes Kompliment Beethovens geschah, wissen wir nicht, möchten aber das letztere glauben, da es nicht in Beethovens Art lag, durch erzwungene Anpassung an fremden Geschmack seiner Phantasie Fesseln anzulegen. Vergleichen wir die Quartette mit denen des op. 18, so bemerken wir einen ähnlichen Abstand, wie etwa zwischen der zweiten und dritten Symphonie; wir empfinden auch hier wieder: in einer unfaßbar kurzen Zeitspanne hat sich in Beethoven die Entwicklung eines Lebens vollzogen, die Gefühlssphären, denen op. 18 entstammt, sind die seinen nicht mehr, das naive Zugreifen, die Freude am bloßen Tonspiel, die Rücksicht auf Spieler und Hörer haben aufgehört; den Blick in sich versenkt, steht er vor uns, schwerblütiger Ernst, hinreißender Überschwang des Empfindens, ein aus Lachen und Weinen wundersam gemischter Humor und eine übersprudelnde Lustigkeit, das sind einige der Elemente, aus denen diese Welt sich aufbaute. Nichts kann deutlicher den neuen Standpunkt Beethovens charakterisieren, als das (schon früher angeführte) Wort, das er Schuppanzigh zurief, als er über die außerordentlichen Schwierigkeiten des Geigenparts klagte: „Glaubt er, daß ich an seine elende Geige denke, wenn der Geist zu mir spricht und ich etwas aufschreibe?" Schritt für Schritt kann man in diesen drei Quartetten verfolgen, wie Beethoven mit der Freude am Schaffen auch die Freude am Leben wiederkehrt, wie er mehr und mehr des Unmuts, der sich seiner bemeistert hatte, Herr wird, wie er aus nachdenklich wehmütiger Stimmung sich zu befreiendem Humor und endlich zum jubelnden Bewußtsein unerschütterter Kraft durchdringt. Können wir uns wundern, daß die, welche den Klang der ersten Quartette im Ohr an die neuen herantraten, ihnen ratlos gegenüber standen, daß man auch hier wieder für beabsichtigte Exzentrizität nahm, was in höherem Sinn viel mehr der Absicht entbehrte als es bei jenen der Fall war, was nichts als unbewußter, unabweisbarer Ausdruck seines Ich's war? Wie fremd mußte diese Welt die anmuten, deren musikalisches Empfinden noch immer im achtzehnten Jahrhundert wurzelte, denen die sorgsam gepflegten Schmuckgärten des Rokoko mit ihren zierlich beschnittenen Hecken, künstlichen Irrgärten und freundlich plätschernden Wasserkünsten unendlich mehr galten als der Zauber der unberührten Natur mit ihren gewaltigen Felswildnissen, ihren reißenden Gießbächen, ihrem geheimnisvollen Waldesdunkel und ihrer blumigen Wiesenpracht. Als Bernhard Romberg, der Jugendfreund Beethovens, der als der

größte Cellist seiner Zeit galt, im Jahre 1812 das F-Dur-Quartett op. 59 zum ersten Male spielte, warf er seine Stimme voll Wut auf die Erde und trat sie, „als eine unwürdige Mystifikation" (Lenz), mit Füßen. Ähnliche Urteile werden von Gyrowetz und sonstigen namhaften Musikern der Zeit erzählt.

Es ging andern Werken dieses Jahres nicht viel besser. Vor allem begegnete auch das Violinkonzert, die Krone aller Werke dieser Gattung, demselben Mangel an Verständnis. Freilich kann uns auch das kaum Wunder nehmen. Unter den damals bekannten Violinkonzerten standen die Mozartschen obenan — aber welch ein Abgrund trennt ihre harmlose Anmut von der Musik Beethovens. Schon der Umfang des Werkes deutet den gänzlich veränderten Standpunkt des Komponisten gegenüber der Kunst einer- und dem Publikum andererseits an. Wie die Heroische Symphonie, wie die Rasumowsky-Quartette fast doppelt den sonst gewohnten Umfang von Werken ihrer Art haben, so ist das auch mit dem Konzert der Fall. Und wie hinsichtlich der Länge, so passen sie sich auch hinsichtlich des Gehaltes wenig den Gewohnheiten und Wünschen eines Publikums an, dem die Musik bis dahin nichts anderes als ein höheres Unterhaltungsmittel gewesen war, eines Publikums, das behaglich genießen, nicht in eindringlichem Sich-Vertiefen erst die Vorbedingung des Genusses sich schaffen wollte. Wenn wir hören, daß der Geiger, für den Beethoven sein Konzert schrieb, der vortreffliche Dirigent des Theaters an der Wien, Franz Clement, den Abend, an dem er dieses Werk zum erstenmal öffentlich spielte (23. Dezember 1806), mit dem Vortrag einer eigenen Komposition „Variationen mit umgekehrter Violine" beschloß, die Beifallsstürme entfesselte, so können wir daraus Schlüsse auf den Geschmack des größeren Publikums Wiens ziehen. Wenn trotzdem berichtet wird, das Konzert habe gefallen, so ist das wohl hauptsächlich auf die Beliebtheit des Geigers und die Anwesenheit der zahlreichen Freunde Beethovens zurückzuführen. Dabei hatte Beethoven dem ersteren seine Aufgabe noch dadurch bis zur Unmöglichkeit erschwert, daß er, wie wir das nun schon so oft bei Werken, die er für einen bestimmten Zeitpunkt zugesagt hatte, kennen gelernt haben, erst im letzten Augenblick fertig wurde und Clement infolgedessen den an sich schon ungewöhnlich schwierigen Solopart ohne vorherige Probe vom Blatt spielen mußte. Trotzdem berichtet die damals neu gegründete Theaterzeitung: „Der vortreffliche Violinspieler Clement spielte unter andern vorzüglichen Stücken, auch ein Violinkonzert von Beethhofen, das seiner Originalität und mannigfaltigen schönen Stellen wegen mit ausnehmendem Beifall aufgenommen wurde. Man empfing besonders Clements bewährte Kunst und Anmuth, seine Stärke und Sicherheit auf der Violin, die sein Sklave ist, mit lärmendem Bravo. Ueber

Beethhofens Konzert ist das Urtheil von Kennern ungetheilt; es gesteht demselben manche Schönheiten zu, bekennt aber, daß der Zusammenhang oft ganz zerrissen scheine und daß die unendlichen Wiederholungen einiger gemeiner Stellen leicht ermüden können ... Man fürchtet zugleich, daß, wenn Beethhofen auf diesem Weg fortwandelt, so werde er und das Publikum übel dabei fahren." Der Leser wird hier mit Erstaunen Wort für Wort die Auslassungen wiedererkennen, in denen ein Jahr vorher „der Freimütige" sich über die Heroische Symphonie ergangen hatte, ein Beispiel literarischer Piraterie, das nicht viele seinesgleichen haben dürfte. Wie wenig die Geiger damals mit dem Konzert anzufangen wußten, geht daraus hervor, daß es jahrzehntelang fast ganz unbeachtet blieb und erst durch Joseph Joachims unvergleichliche Kunst allmählich zu der ihm gebührenden Stellung erhoben wurde. Und doch, welche Herrlichkeiten birgt dieses Werk, wie eine Wanderung durch blühende Auen, duftende Gärten ist es. Das Lächeln der Kindheit liegt auf ihm, die von den Nachtseiten des Lebens noch nichts weiß, der die heitere Hingabe an die Lust des Daseins dessen letzter Zweck und Inhalt ist. Nur im langsamen Satz schwingt sich das Empfinden, losgelöst von der Welt, auf zu unirdischen Weiten und gibt uns Ahnung eines schönheitverklärten höheren Seins, wie die Musik allein sie zu geben vermag.

Vielleicht, um den Verleger etwas zu entschädigen, entschloß sich Beethoven, das Konzert zum Klavierkonzert umzuarbeiten. Interessant ist, daß er gleich auch die Kadenzen für den ersten und dritten Satz schrieb und in der ersten, sehr langen, die Pauken beständig mitverwandte. Doch lag es in der Natur der Sache, daß der ganze Versuch mißglücken mußte. Die Rolle der Geige dem Orchester gegenüber ist eine so durchaus andere als die des Klaviers, die Fähigkeiten der beiden Instrumente sowohl nach der Seite der Technik als des Ausdrucks sind so grundverschieden, daß, was für das eine gedacht war, unmöglich auf dem andern zur Wirkung kommen konnte.

Einen um so großartigeren Wurf aber tat Beethoven mit seinem vierten Klavierkonzert (G-Dur op. 58), das teilweise schon früher skizziert, ebenfalls in diesem Jahre beendet wurde und seiner ganzen Art nach dem Violinkonzert innig verwandt ist. Es ist das einschmeichelndste, fast möchte ich sagen weiblichste unter seinen Konzerten. Ein milder Duft ruht über ihm, kaum an einer einzigen Stelle hören wir jene trotzig kraftvollen Töne, die wir sonst an Beethoven gewöhnt sind — weich und doch nicht weichlich, zart zerfließend und doch die Zügel der Form nie verlierend, bisweilen wie in freier Inprovisation sich ergehend und doch immer von höchstem Kunstverstand geführt, so ist das Ganze eine Dichtung von berückendstem Zauber. Im zweiten Satz scheint ihn eine rauhe Hand für einen Augenblick aus seinen beglückenden Träumen auf-

zuwecken, wir vermeinen in den energischen Rhythmen des Orchesters den Schritt des Schicksals, ehern, unerbittlich zu vernehmen. Doch vor dem rührenden Flehen des Klaviers schmilzt sein starrer Wille dahin, leiser, zuletzt wie aus weiter Ferne nur noch erklingt seine Stimme — dann schließt sich unmittelbar der letzte Satz an. Wie in scheu gedämpfter Heiterkeit bringt das Orchester pianissimo das Hauptthema. Erst allmählich wagt sich lautere Fröhlichkeit hervor und dann fließt der Satz, ein Bild sonniger Freude, dahin, nicht widerhallend von dem ungebändigten Lachen des „aufgeknöpften" Beethoven, sondern lächelnd in neuem seligen Hoffen.

Dafür gibt sich Beethoven um so aufgeknöpfter in der B-Dur-Symphonie, die im Jahre 1806 entstand und so an die Stelle der in C-Moll trat, die eigentlich die vierte hatte werden sollen, aber noch immer ihrer Vollendung harrte. Mit dem einleitenden Adagio tun wir einen Blick in das Mysterium des künstlerischen Werdens. Aus dem gestaltlosen geisterhaften Anfang ringt sich allmählich unsicher tappend ein Gedanke los, wie verloren irrt er eine kurze Weile umher, wieder in das geheimnisvolle Dunkel des Anfangs sich verlierend, wieder daraus auftauchend, nach und nach festere Gestalt gewinnend. Dann wie aus kurzem Sinnen entschlossen aufwachend ein Fortissimoschlag des ganzen Orchesters und nun setzt das Allegro vivace ein und jenes Thema, dessen Geburt wir eben miterlebt, steht in naiver kindlicher Heiterkeit als Hauptthema des Satzes vor uns.

Von da an bleibt die Stimmung, von ganz kurzen dunkleren Stellen abgesehen, die rasch wie flüchtige Wolken, die für Augenblicke die Sonne verhüllen, vorüberhuschen, dieselbe frisch bewegte. Auch aus dem schönen Gesangsthema des Adagios, das diesen Satz fast ganz beherrscht, spricht nicht jenes abgrundtiefe Empfinden, wie aus anderen Adagios des Meisters; spiegelt der erste Satz das Glück eines tätig bewegten Daseins, so ist dieser ein Bild seligen Friedens. Ein übermütiges Scherzo mit einem sinnigen Trio folgt und ein in tollem Wirbel dahinbrausendes Finale, in welchem nur das zweite Thema eine weichere Note anschlägt, bringt die Symphonie zu außerordentlich wirkungsvollem Abschluß.

Seltsam nimmt sich neben allen diesen Werken das einzige noch übrige dieses Jahres, die Variationen in C-Moll, aus. Fast möchte es scheinen, als ob Beethoven mit ihnen inmitten einer Reihe von Schöpfungen, deren jede ein Stück Seelengeschichte erzählt, einmal ausruhen wollte, als ob es hier ausschließlich die Freude am Tonspiel und an dem eigenen unerschöpflichen Reichtum an Einfällen war, die ihn diese „32 Veränderungen" über ein nur achttaktiges, aber überaus charakteristisches Thema schaffen ließ. Er hätte sie ebensogut Etüden in Form von Variationen nennen können, denn unter den 32 sind

nicht mehr als drei oder vier, die nicht besonderen technischen Zwecken dienen. Als er sie später einmal von der Tochter seines Freundes Streicher spielen hörte, fragte er, nachdem er eine Weile gelauscht, von wem denn das sei und als sie antwortete, von ihm selbst, da rief er lachend aus: „Von mir ist die Dummheit! O Beethoven, was bist du für ein Esel gewesen!" Das durfte er sagen, wir aber bewundern auch hier wieder die Fülle der Gesichte, die durch das karge Thema heraufbeschworen wurden. —

Daß eine Zeit von solchem Überreichtum des Schaffens arm an äußeren Ereignissen sein mußte, liegt auf der Hand. Vielleicht war es der Wunsch, Beethoven der tiefen Verstimmung, die auf ihm nach dem erneuten Mißgeschick des Fidelio lastete, zu entreißen, was seine Freunde, den Grafen Brunswick und den Fürsten Lichnowsky bewog, ihn während des Sommers dieses Jahres (1806) auf ihre Güter einzuladen, statt ihn der Einsamkeit seines üblichen Landaufenthalts in der Nähe Wiens zu überlassen. Bei Brunswick scheint er die F-Moll-Sonate beendet zu haben, die er dem Grafen zueignete. Von da begab er sich nach Grätz, einem Landgut des Fürsten Lichnowsky bei Troppau in Schlesien und hier ereignete sich ein Zwischenfall, der das innige Freundschaftsverhältnis, das so lange zwischen dem Künstler und dem Fürsten geherrscht, für eine Zeitlang wenigstens, zerstören sollte. Wir kennen Beethovens starkes Unabhängigkeitsgefühl, das sich gegen jede Art des Zwanges, ganz gleich von welcher Seite er ausgeübt wurde, auflehnte und jede Rücksichtnahme auf Rang und Reichtum verweigerte. Der Fürst hatte erst im Sommer dieses Jahres einen charakteristischen Beleg dafür erhalten. Er ist uns von Josef Röckel, dem Darsteller des Florestan in den beiden Fidelioaufführungen von 1806, berichtet worden. Beethoven hatte an dem vielseitig gebildeten, hochstrebenden jungen Manne Gefallen gefunden und hoffte in ihm einen Ersatz für Ries zu erhalten, der im September 1805 Wien verlassen hatte; so hatte er sogar seinen Dienstboten befohlen, Röckel zu jeder Zeit bei ihm vorzulassen. Als Röckel ihn nun das erstemal besuchte, fand er Beethovens Diener in heftigem Streit mit dem Fürsten. Beethoven hatte angeordnet, daß, da er beschäftigt sei, kein Besucher angenommen werden solle und der Diener kannte seinen Herrn gut genug, um zu wissen, daß es von einem solchen Gebot keine Ausnahme gebe — der Fürst, der mit seiner Frau gekommen war, Beethoven zu einer Spazierfahrt abzuholen, wurde ohne weiteres abgewiesen. Erst auf Röckels Vorstellungen bequemte sich Beethoven, wenn auch in übelster Laune, dazu, den Fürsten zu sehen und die Einladung anzunehmen. Ganz besonders widerstrebte es Beethoven, zu spielen, wenn er sich nicht danach gestimmt fühlte, zumal in späteren Jahren, wo er, wenn überhaupt, sich am liebsten in freier Phantasie hören ließ und deshalb ganz von

der Laune des Augenblicks abhängig war. In Grätz nun geschah es eines Tages, daß der Fürst Beethoven bat, seinen Gästen etwas vorzuspielen. Beethoven war nicht aufgelegt, war es vielleicht noch weniger, weil diese Gäste französische Offiziere waren und er den Haß, den er gegen ihren Kaiser empfand, unbewußt auch auf sie übertragen mochte. Als der Fürst immer dringender wurde, und Beethoven endlich scherzend mit Hausarrest bedrohte, wenn er seinen Wunsch nicht erfülle, da verließ dieser mitten in der Nacht das Schloß, lief nach dem über eine Stunde entfernten Troppau und nahm von da Extrapost nach Wien. Dort angekommen war das erste, was er tat, daß er seine Wut an einer Büste des Fürsten ausließ — zum Glück erwies sich die Zertrümmerung der alten Freundschaft als keine so endgültige wie die der Büste. Zwar noch zwei Jahre später (1. November 1808) heißt es in deutlicher Anspielung an das Grätzer Begebnis in einem Brief an einen neuen Freund, den Grafen Franz von Oppersdorf:

„Meine Umstände bessern sich — ohne Leute dazu nötig zu haben, welche ihre Freunde mit Flegeln tractiren wollen", aber 1811 war der Riß bereits so vollkommen geheilt, daß wir Beethoven wieder als Gast des Fürsten in Grätz finden.

Mit dem Ende des Jahres 1806 trat ein Ereignis ein, das Beethovens Wunsch, in erneute Beziehungen zur Opernbühne zu treten, frische Nahrung gab. Die Direktion der Hoftheater und des Theaters an der Wien ging aus den Händen des Freiherrn von Braun in die „einer Gesellschaft von Kavalieren" über, der u. a. auch Beethovens begeisterter Bewunderer, der Fürst Lobkowitz, angehörte. Auf den Rat des letzteren wandte sich Beethoven an die neuen Direktoren mit dem Vorschlag, ihn mit einem festen Gehalt gewissermaßen als Hauskomponisten anzustellen. Die Summe, die er nannte, war 2400 Gulden und außerdem sollte die dritte Aufführung jedes seiner neuen Werke zu seinen Gunsten stattfinden. Dafür wollte er sich verpflichten, jährlich wenigstens eine große Oper und eine kleine Operette, dazu ein Divertissement, Chöre und Gelegenheitsstücke nach Verlangen und Bedarf zu liefern, doch „hegte er das Zutrauen, daß die löbliche Direktion keinen Anstand nehmen werde, ihm für derlei besondere Arbeiten einen Tag im Jahre zu einer Benefice-Akademie in einem der Theatergebäude zu gewähren". Schließlich bat er noch, da ohnehin die im vorigen Jahr ihm bewilligte Akademie nicht zustande gekommen war, ihm für alle Fälle in Erfüllung des damaligen Versprechens eines der Theater für eine solche zur Verfügung zu stellen. Auf dieses Gesuch ging man nicht nur nicht ein, sondern man beantwortete es überhaupt nicht. Die Gründe dafür sind nicht schwer zu erraten. Man wußte, wie wenig man sich auf Beethoven, wenn es galt, neue Werke zu einem bestimmten Termin

fertigzustellen, verlassen konnte und wie hemmend und störend jeder Zwang sein Schaffen beeinflußte; man mußte sich klar darüber sein, daß bei seiner gewissenhaften Art des Arbeitens eine Reihe neuer Werke, wie die von ihm zugesagten, ihn so vollständig in Anspruch nehmen würde, daß er, der bis dahin sein Größtes in der Instrumentalmusik geleistet, diesem Zweige seiner Kunst verloren sein würde, und endlich hatte man erfahren, wie schwer ein ersprießliches Zusammenarbeiten zwischen ihm und Sängern und Orchester, zumal bei seiner ständig zunehmenden Taubheit, war. Man mochte ihn nicht abschlägig bescheiden und zog es vor, zu schweigen. Wie ergrimmt Beethoven darüber war, geht aus einem Brief (11. Mai 1807) an den Grafen Brunswick hervor: „Mit dem fürstlichen Theatergesindel werde ich nicht zurechtkommen", heißt es da. Aber das Gesindel tat doch sein Bestes, ihn zu entschädigen, Fürst Esterhazy, indem er ihm die Komposition einer Messe in Auftrag gab, Fürst Lobkowitz, indem er in seinem Palais zwei Konzerte veranstaltete, in denen Beethoven Gelegenheit geboten wurde, seine neuen Werke zusammen mit einigen älteren vorzuführen. Die Programme umfaßten die vier Symphonien, dazu eine neue Ouvertüre zu Collins Trauerspiel „Coriolan", das Klavierkonzert in G-Dur und einige Arien aus „Fidelio". Von den neuen Werken scheint die Coriolan-Ouvertüre einen besonders tiefen Eindruck gemacht zu haben, einen ungleich tieferen jedenfalls, als die B-Dur-Symphonie. Vielleicht hatte die große Popularität des Collinschen Dramas, dessen Bekanntschaft zum Verständnis der Ouvertüre so wesentlich beitrug, nicht wenig damit zu tun. Wir dürfen nicht übersehen, daß ein Werk wie die vierte Symphonie, in dem uns die Einfachheit in Anlage und Ausführung immer von neuem entzückt, dem Publikum Beethovens nicht unbeträchtliche Schwierigkeiten bot. Eine abgrundtiefe Einleitung und ein munter tänzelndes Allegro, ein von schwärmerischer Romantik durchtränktes Adagio und ein burschikos übermütiges Finale, jeder Satz eine neue Überraschung und ein neues Problem. Die Ouvertüre aber wurde durch das Drama so erschöpfend erklärt, daß die Hörer neben dem Genuß, den die Musik ihnen bereitete, noch den anderen empfanden, die Grundidee des Dramas Zug um Zug in ihr wiederzuerkennen. Mit sicherem Blick für die Ausdrucksgrenzen der Musik hatte Beethoven, von allem äußeren Beiwerk absehend, nur das seelische Problem ins Auge gefaßt. Nicht von dem Römer Coriolan erzählt uns die Ouvertüre, sondern von dem Menschen, der seine Eigenliebe und sich selbst seiner Kindes- und Gattenliebe zum Opfer bringt. Diese Einfachheit der Problemstellung bedingte eine ähnliche Einfachheit der musikalischen Gestaltung. Ein trotzig aufbegehrendes Thema auf der einen, ein sanft beschwörendes auf der anderen Seite, das ist alles. Die Durchführung bald leidenschaftlich aufwallend, bald dumpf vor sich hin-

grübelnd, in der Reprise noch einmal das Aufeinanderprallen der Empfindungen, dann in der Coda endlich die Entscheidung — wieder das schmerzlich drängende Flehen, ein gewaltsames Sich-Zusammenraffen und endlich — in Lenaus schönen Versen — der Schluß:

Ach! Coriolan vorüber
Ist das Ringen, wilde Pochen,
Plötzlich sind's die letzten Töne,
Dumpf verhallend und gebrochen
Wie der Held im schönen Frevel,
Überstürmte alle Schranken,
Dann — der tragisch überwundne,
Stehn geblieben in Gedanken.
Sinnend starrt er in den Boden,
Sein Verhängnis will Genüge;
Fallen muß er, stummes Leiden
Zuckt um seine edlen Züge.

Es ist das Drama, aus der Enge des Einzelbegebnisses in das Allgemein-Menschliche erhoben! Und dieser unbeirrten Direktheit des Ausdrucks, mit der der Kampf widerstreitender Empfindungen, der in so hohem Maße den Inhalt des seelischen Lebens unser aller bildet, hier zur Darstellung kommt, hat das Werk die Direktheit des Eindruckes auf den Hörer zu danken. Darin beruht auch seine künstlerische Bedeutung: es ist kein zweites in der ganzen Literatur, in welchem ein tiefer Gedanke mit so einfachen Mitteln und in so knapper Form eine so ergreifend überzeugende Vertonung empfangen hätte. —

Wir haben früher bereits erfahren, daß Beethovens Ruhm rasch über die Grenzen seines engeren und weiteren Vaterlandes hinausgedrungen war. Jetzt sollte er einen handgreiflichen Beweis dafür erhalten, wie sehr seine Kompositionen auch im Auslande geschätzt wurden. Muzio Clementi war im Jahre 1807 wieder in Wien. Das gespannte Verhältnis, das infolge der Einflüsterungen seiner Brüder früher zwischen Beethoven und ihm herrschte, hatte inzwischen kollegialisch freundschaftlichen Beziehungen Platz gemacht, die von Beethoven angebahnt, von Clementi eifrigst aufgenommen wurden. Charakteristisch ist, wie Beethoven dabei nur von dem Wunsch geleitet wurde, dem bedeutenden Künstler, den er wie wenige schätzte, näher zu treten, der schlaue Clementi aber die Gelegenheit rein geschäftlich auszunützen verstand. In einem (englischen) Briefe an sein Londoner Haus beschreibt er, wie es ihm gelungen sei, „die stolze Schönheit“, Beethoven, völlig zu erobern. „Er fing zuerst damit an, mich an öffentlichen Plätzen anzugrinsen und mit mir zu kokettieren und ich hütete mich selbstverständlich, ihn darin zu entmutigen. Dann ging er allmählich in vertrauliches Geplauder über, bis er eines Tages, bei einem zu-

fälligen Zusammentreffen auf der Straße, mich fragte, wo ich wohne, er habe mich gar so lange nicht gesehen. Ich gab ihm meine Adresse und zwei Tage darauf fand ich auf meinem Tische seine Karte, die er nach der Beschreibung, die das Mädchen mir von seiner holdseligen Gestalt machte, selbst gebracht hatte. So ist's recht, dachte ich. Zwei Tage später kommt er wieder und findet mich zu Hause. Sie können sich das gegenseitige Entzücken vorstellen. Ich war sorglich darauf bedacht, es zum Vorteil unseres Hauses auszunützen und sobald es anständigerweise anging, fragte ich, nachdem ich seine Kompositionen sehr enthusiastisch gepriesen hatte, ob er sich bereits einem englischen Verleger verpflichtet habe. „Nein," erwiderte er. „Wie wäre es denn, wenn sie mich wählten? „Von Herzen gern." Abgemacht. Was haben sie fertig? „Ich werde Ihnen eine Liste bringen." Die Liste enthielt die Werke des letzten Jahres, die drei Rasumowsky-Quartette, die vierte Symphonie, die Coriolan-Ouvertüre, das vierte Klavierkonzert und das Violinkonzert zusammen mit der Bearbeitung desselben für Klavier. Als Gesamthonorar wurde 200 Pfd. (4000 Mark) festgesetzt. Clementi fügt hinzu, die Symphonie und die Ouvertüre seien ungewöhnlich schön und so glaube er, einen außerordentlich günstigen Abschluß gemacht zu haben. Man müsse von Cramer oder irgendeinem anderen besonders tüchtigen Menschen die Quartette usw. für Klavier bearbeiten lassen. Die große Zahl derartiger Bearbeitungen Beethovenscher Werke ist übrigens ein sprechender Beweis seiner wachsenden Popularität. So wurden im Jahre 1807 Bearbeitungen der Heroischen Symphonie als Klavierquartett, der zweiten Symphonie als Quintett mit Kontrabaß, Flöten und zwei Hörnern ad lib. usw. usw. angezeigt.

Der Preis von 4000 Mk. für sieben Werke von dem Umfang und der Bedeutung der genannten mag uns gering erscheinen, doch müssen wir in Betracht ziehen, daß Clementi dafür nur das Verlagsrecht für das britische Reich erwarb und Beethoven wahrscheinlich nicht viel weniger vom Kunst- und Industriekontor in Wien für die deutschen und möglicherweise eine weitere Summe für die französischen Rechte erhielt. Unter dem Kontrakt mit Clementi findet sich der Name des K. K. Hofkonzipisten Freiherrn Ignaz von Gleichenstein als Zeugen. Er begegnet uns hier zum erstenmal, aber er muß schon früher in Beethovens Kreis eingetreten sein, denn in dem ersten der bekannt gewordenen Briefe des Meisters an ihn aus dem Jahre 1807 bedient er sich schon des vertraulichen „Du" und bringt ihm eine Herzlichkeit entgegen, wie früher höchstens Amenda und Wegeler. „Ich umarme Dich von Herzen", „Ich habe Dich lieb und magst Du auch alle meine Handlungen tadeln (die Du aus einem falschen Gesichtspunkte ansiehst) so sollst Du mich darin doch nicht übertreffen". „Kalter Freund, leb wohl — was es auch mit Dir sein mag, du bist's einmal

nicht recht — auch nicht im entferntesten Grade, wie ich der Deine" — das sind Stellen aus seinen Briefen, aus denen die Wärme seiner Gefühle deutlich hervorgeht. Wieder ist es ein Mitglied der Aristokratie, dem Beethoven seine Freundschaft schenkt, aber auch hier wieder ein Mensch, bei welchem dem Adel der Geburt der Adel der Gesinnung entsprach. „Ein klarer Verstand, ein praktischer Sinn, ein redliches Gemüt voll Wahrheit und Offenheit, ein schlichtes, naturgetreues Wesen in allem und eifrige Liebe zum Guten und Schönen," so schildert ihn ein Zeitgenosse. Möglicherweise war es Breuning, der die Bekanntschaft vermittelte, er selbst scheint mit Gleichenstein berufliche Beziehungen gehabt zu haben. In einem Brief an den letzteren, der ein ebenso helles Licht auf den Schreiber wie den Empfänger wirft, äußert Beethoven ernste Besorgnisse „über Breunings kramphhaften fieberhaften Zustand". Er bedauert, „daß seine Verhältnisse ihm viel zu wenig erlauben, die hohen Pflichten der Freundschaft zu erfüllen", „ich trage also Dir, mein Lieber Gleichenstein," so heißt es weiter, „die Sorge um einen meiner besten bewährtesten Freunde auf, um so mehr, da Deine Geschäfte schon eine Art von Verbindung zwischen euch errichten: doch Dein edles Herz, das ich recht gut kenne, braucht wohl hier keine Vorschriften; — handle also für mich und deinen guten Breuning. Ich umarme Dich von Herzen." Wir wissen, wie sehr Beethoven eines Freundes bedurfte, der ihm in Fragen des alltäglichen Lebens ratend und helfend zur Seite stand. Gleichenstein scheint bis zu seinem Fortgange aus Wien diese Stelle mit einer Hingebung und Selbstlosigkeit, die am deutlichsten seine Empfindungen für Beethoven schildern, ausgefüllt zu haben. Er besorgt für den Freund Hüte, Hemden, Halstücher usw. Beethoven schickt ihm einmal 300 fl., „da ich ebenso wenig davon verstehe als sehr zuwider mir alles d. g. ist", um für ihn Leinwand für Hemden, auch wenigstens ein halbes Dutzend Halstücher zu kaufen. Er muß ihm „tüchtige, gesunde, starke Feder-Kiele" besorgen; er hilft ihm beim Abfassen französischer Briefe, er berät ihn in seinen Verlagsangelegenheiten und bei der Frage des Jahrgehaltes, von der wir noch hören werden. Man sieht, er spielt eine ähnliche Rolle in Beethovens Leben, wie es früher Zmeskall getan. Aber daß er Beethoven ungleich mehr war als dieser, geht schon aus dem ganzen Ton der Korrespondenz hervor. An Gleichenstein schreibt Beethoven wie an einen Vertrauten und Bruder. Zwischen ihm und Zmeskall bleibt es immer bei dem steifen „Sie". Dabei aber bedient er sich dem ersteren gegenüber niemals der burschikosen Ausdrucksweise, die seine Briefe an Zmeskall charakterisieren. Ein interessantes Licht auf das Verhältnis zwischen Beethoven und seinen Freunden wirft der folgende Brief: Beim Erzherzog Rudolph hatte ein Musikabend mit Beethovenscher Musik stattgefunden und Beethoven Gleichenstein mit des Erzherzogs Einwilligung dazu eingeladen — Gleichenstein

war aber nicht erschienen. Offensichtlich gekränkt schreibt ihm Beethoven darauf: „Du hast viel verloren nicht wegen Nichtanhörens meiner Musik, aber du hättest einen liebenswürdigen, talentvollen Prinzen gesehen und du würdest als der Freund deines Freundes gewiß nicht die Höhe des Ranges gefühlt haben — verzeih mir diese kleine stolze Aeußerung, sie gründet sich mehr auf das Vergnügen, auch diejenigen, die ich liebe, gleich hervorgehoben zu wissen als auf eine kleinliche Eitelkeit.“ Ein wundersames Bild, doppelt wundersam im Hinblick auf die gesellschaftliche Stellung eines Haydn und Mozart: der Künstler, der den Aristokraten wohlwollend unter seine Flügel nimmt und etwas von dem Glanze des eigenen Namens auf ihn zurückstrahlen läßt!

Besonders freundschaftlich gestaltete sich auch das Verhältnis zwischen Beethoven und dem Bigotschen Ehepaar. Bigot war Bibliothekar beim Fürsten Rasumowsky, seine Gattin eine ausgezeichnete Pianistin, die beispielsweise Beethoven durch die Art, wie sie seine große F-Moll-Sonate aus dem Manuskript vom Blatt spielte, so in Erstaunen versetzte, daß er ihr auf ihre Bitte das Manuskript zum Geschenk machte. Marie Bigot war, als sie etwa 1804 nach Wien kam, erst 18 Jahre alt. Beethoven mag im Bewußtsein der Reinheit seiner Empfindungen seiner Bewunderung für sie rückhaltsloser Ausdruck gegeben haben, als Bigot erwünscht war, und als Beethoven sie und ihr Töchterchen einmal zu einer Spazierfahrt einlud, erhielt er ein Schreiben von dem Ehepaar, dessen Inhalt aus der Antwort Beethovens deutlich hervorgeht. Wir haben der letzteren früher schon Erwähnung getan. Sie ist es aber wert, ausführlicher mitgeteilt zu werden; rührend ist darin vor allem, wie Beethoven, der doch gerechten Grund hatte gekränkt zu sein, der Gedanke quält, daß sie durch ihn gelitten hätten. Der Brief lautet in seinen für uns wichtigen Stellen:

„Liebe Marie, lieber Bigot!

Nichts anders als mit dem innigsten Bedauern muß ich wahrnehmen, daß die reinsten unschuldigsten Gefühle oft verkannt können werden — wie sie mir auch liebevoll begegnet sind, so habe ich nie daran gedacht, es anders auszulegen, als daß sie mir Ihre Freundschaft schenken — sie müssen mich sehr eitel und kleinlich glauben, wenn sie voraussetzen, daß das Zuvorkommen, selbst einer so vortrefflichen Person, wie sie sind, mich glauben machen sollte, daß — ich gleich ihre Neigung gewonnen — ohnedem ist es einer meiner ersten Grundsätze, nie in einem andern als freundschaftlichen Verhältniß mit der Gattin eines andern zu stehen, nicht möchte ich durch so ein Verhältniß meine Brust mit Mißtrauen gegen diejenige, welche vieleicht mein Geschick einst mit mir theilen wird, anfüllen — und so daß schönste reinste Leben mir selbst verderben. — .... Lieber Bigot, liebe Marie, nie, nie werden sie mich unedel finden, von Kindheit an lernte ich die Tugend lieben — und alles, was schön und gut ist — sie haben meinem Herzen sehr wehe gethan. — Es soll nur dazu dienen, um unsere Freundschaft immer mehr zu befestigen — mir ist wirklich nicht wohl heute, und ich kann sie schwerlich sehen, meine Empfindlichkeit und meine Einbildungskraft mahlten

mir seit gestern nach den quartetten immer vor, daß ich sie leiden gemacht, ich ging diese Nacht auf die Redoute, um mich zu zerstreuen, aber vergebens, überall verfolgte mich ihr aller Bild, immer sagte es mir, sie sind so gut, und leiden vieleicht durch dich — Unmuthsvoll eilte ich fort — schreiben sie mir einige Zeilen — ihr wahrer

Freund Beethoven

umarmt sie alle."

Übrigens scheint der Riß bald geheilt zu sein, denn als Reichardt, der bekannte Komponist und Schriftsteller, 1808 in Wien weilte, veranstaltete Marie Bigot zu seinen Ehren einen Musikabend, an dem sie fünf große Sonaten von Beethoven, „eine immer herrlicher als die andere, ganz meisterhaft" vortrug. Und wenige Wochen vorher hatte sie ein Morgenkonzert im kleinen Redoutensaal gegeben, dessen Programm „fast aus lauter Musik von Beethoven bestand, der ihr Heiliger zu sein scheint und eine sehr glänzende Symphonie, seine herkulische Ouverture zu Coriolan und die allerschwersten bizarrsten Variationen über ein sonderbares Thema von acht Takten", (die in C-Moll) einschloß. Es muß keinen kleinen Verlust für Beethoven bedeutet haben, als das Ehepaar schon 1809 nach Paris übersiedelte.

Wenn wir die gesammelten Briefe Beethovens durchblättern, so fällt es auf, daß die Korrespondenz mit Zmeskall, mit dem Beethoven immer auf freundschaftlichem Fuße blieb, bisweilen für längere Zeit ins Stocken geriet, um dann plötzlich um so eifriger gepflegt zu werden. Zwischen 1802 und 1810 fließt sie nur spärlich, danach aber fliegen die Zettel wieder in beträchtlicher Zahl von Beethoven zu ihm. Der Grund dafür ist wohl darin zu suchen, daß Beethoven sich an Zmeskall seltener wandte, wenn andere, auf deren Dienste er berechtigteren Anspruch hatte oder deren Rat ihm wertvoller war, zu seiner Verfügung waren. Zu den letzteren gehörte bis 1810 Gleichenstein, zu den ersteren der Schüler Ries und bald der eine, bald der andere der beiden Brüder. Der Leser wird sich erinnern, daß zur Zeit der Abfassung des Heiligenstädter Testaments das Verhältnis zu Johann ein äußerst gespanntes war, während Carl dem Bruder in allen geschäftlichen Angelegenheiten eifrig, vielleicht zu eifrig zur Seite stand. Schon 1805 sah sich Beethoven gezwungen, dieselben wieder selbst in die Hand zu nehmen. Nicht viel später, Mai 1806, tat Carl einen Schritt, der von geradezu verhängnisvollen Folgen für seinen großen Bruder werden sollte: er verheiratete sich mit Johanna Reiß, der Tochter eines wohlhabenden Tapeziers. Vielleicht war es ihr Vermögen — sie brachte 2000 Gulden als Heiratsgut in die Ehe — was ihn reizte. Viel Glück scheint ihm an ihrer Seite nicht beschert gewesen zu sein — Carls leichtsinniges Wesen konnte dem häuslichen Frieden wenig förderlich sein und wenn wir hören, daß Johanna einmal wegen Veruntreuung verurteilt wurde und nach-

weislich ihren Gatten mit einem Studenten der Medizin betrog, so können wir uns daraus ein genügend deutliches Bild auch von ihr machen. Daß sich bei Beethovens strengen Moralanschauungen die Beziehungen zwischen ihm und der Schwägerin nicht eben freundschaftlich gestalten konnten, liegt auf der Hand und nicht minder, daß das auch auf das Verhältnis zwischen den Brüdern rückwirken mußte. Bemerkungen, wie die früher erwähnten, aus Briefen Beethovens an Gleichenstein und den Bruder Johann: „der andere (Carl), den der Rache-Geist gegen mich beseelt" und „Gott gebe nur dem andern Herrn Bruder einmal statt seiner Gefühllosigkeit — Gefühl — ich leide unendlich durch ihn" sprechen für sich selbst. Daß seitdem auch Johann gelegentlich in geschäftlichen Fragen für den Bruder eintrat, geht aus einem Brief Beethovens an Gleichenstein hervor, in dem es heißt: „Ich bitte Dich, die Sache mit dem Industrie-Comptoir sogleich vorzunehmen, was das Schachern betrifft, solches kannst Du meinem Bruder Apotheker übertragen". Einmal ist Johann ihm sogar mit einer beträchtlichen Summe (1500 Gulden) beigesprungen und zwar wahrscheinlich damals, als Beethoven durch den Fehlschlag des Fidelio in arge finanzielle Bedrängnis geriet und dazu in seiner Hoffnung, durch das ausbedungene Honorar von Clementi seiner Sorgen enthoben zu werden, getäuscht wurde, da er dasselbe erst 1810 erhielt. Freilich fing Johann bald an, den Bruder um Rückzahlung der Schuld zu drängen. Tief verbittert schreibt dieser an Gleichenstein: „Meinem Bruder kannst Du Sagen, daß ich ihm gewiß nicht mehr schreiben werde, — die Ursache warum, weiß ich schon, sie ist diese, weil er mir Geld geliehen hat und sonst einiges ausgelegt, so ist er, ich kenne meine Brüder, jetzt schon besorgt, da ich's noch nicht wiedergeben kann ......" Beethoven bittet zugleich Gleichenstein, das Geld beim Industriekontor, das die Verlagsrechte der für England an Clementi verkauften Werke erworben hatte, aufzunehmen, damit er seinen Bruder befriedigen könne. Dieser benötigte übrigens das Geld damals wirklich. Eine Apotheke in Linz war ihm zu so günstigen Bedingungen zum Kauf angeboten worden, daß er im März 1808 den Vertrag unterzeichnete, wobei die 1500 Gulden wahrscheinlich als Anzahlung dienen sollten. Seitdem lebte er in Linz, wo es ihm durch Militärlieferungen gelang, rasch seine Verhältnisse aufzubessern.

Wir wenden uns nun wieder Beethovens Schaffen zu. Der Sommer des Jahres 1807 war der Komposition der vom Fürsten Esterhazy bestellten Messe gewidmet. Von Baden bei Wien schreibt er an den Fürsten und kündigt sie ihm „für den 20. August-Monath" an: „Außerordentlich vortheilhafte Bedingungen, die mir von London gemacht wurden, als ich das Unglück hatte, mit einem Benefice-Tag im Theater durchzufallen und die mich die Noth ergreifen machen mußte, verzögerten die Verfertigung der Messe. Darf ich noch sagen,

daß ich Ihnen mit viel Furcht die Messe übergeben werde, da Sie, D. F., gewohnt sind, die unnachahmlichen Meisterstücke des großen Haidn sich vortragen zu lassen." In Heiligenstadt, wo Beethoven den Rest des Sommers zubrachte, wurde die Messe beendet. Am 13. September fand auf dem kurfürstlichen Sitze Eisenstadt ihre erste Aufführung statt. Sie bereitete allen Teilen eine schwere Enttäuschung. Der Fürst mochte infolge der Anspielung auf Haydn erwartet haben, daß Beethoven sich die Messen dieses Meisters zum Vorbild genommen habe, während Beethoven die Worte gerade in dem Bewußtsein schrieb, ganz andere Wege als Haydn eingeschlagen zu haben. Die erste Frage, die der Fürst nach der Aufführung an ihn richtete: „Aber lieber Beethoven, was haben Sie denn da wieder gemacht?" mußte diesem zeigen, daß sein Werk den erhofften Eindruck nicht gemacht habe. Vielleicht war es die Naivität der Bemerkung, die Hummel, der seit 1804 die Stellung des Kapellmeisters beim Fürsten innehatte und in diesem Augenblick neben dem letzteren stand, lachen machte. Beethoven, der darin einen Ausdruck hämischer Schadenfreude sah, war so empört darüber, daß er Eisenstadt am selben Tage verließ — Jahre gingen hin, ehe das frühere freundschaftliche Verhältnis zwischen den beiden Männern wieder hergestellt wurde. Die Messe widmete Beethoven, als sie im Jahre 1812 erschien, nicht dem Fürsten Esterhazy, sondern dem Fürsten Kinsky.

Was das Werk selbst betrifft, so bestätigt es eine Beobachtung, die wir schon mehr als einmal zu machen Gelegenheit hatten. So oft sich Beethoven einer neuen Gattung zuwendet, geschieht es mit einer gewissen Zurückhaltung, seine Phantasie strömt nicht frei aus, er, dessen Größe nicht zum wenigsten in der Freiheit, mit der er Fesseln zu tragen verstand, beruht, scheint im Bann einer Form zu stehen, die er noch nicht völlig überwunden hat; er ist nicht ganz er selbst, das neue Werk fügt sich nicht organisch in das Gesamtbild des Schaffens seiner Entstehungszeit ein, es weist rückwärts, nicht vorwärts. So ist es auch mit der Messe: Neues, Bedeutendes und Schönes auch hier, aber wir vermissen die Urkraft, die ihn auf anderen Gebieten bereits die Fesseln der Zeit sprengen ließ. Die C-Dur-Messe neben der ersten Symphonie wäre verständlich, neben der Heroischen ist sie es nicht. Jener überraschte Ausspruch des Fürsten Esterhazy drückte vielleicht nur aus, daß er in Beethovens Werk nicht genug von der alten Messe und doch auch nicht genug von dem neuen Beethoven gefunden hatte. Was man vor allem vermißte, waren die großen kontrapunktischen Gebilde, die Haydn mit solcher Leichtigkeit und Meisterschaft handhabte. Beethovens Phantasie wurde durch die Kontrapunktik noch nicht befruchtet, wie es später bei ihm der Fall war, er kommt im ganzen über Ansätze nicht hinaus und die größeren fugierten Stücke erscheinen nicht sowohl natürlich erwachsen als kunstvoll zusammengesetzt. Die Melodik (z. B. im Kyrie, in dem Gratias

mit dem Obligato der Streicher, im „Et incarnatus est“ usw.) hat etwas ungemein Inniges und Einschmeichelndes, aber sie ist nicht von der Tiefe und Kraft, wie wir sie jetzt an Beethoven gewöhnt sind. Hier und da verspürt man etwas von den mystisch andachtsvollen Schauern des katholischen Ritus, so am Schluß des Kyrie und bei dem „et sepultus est“, mit dem stockenden, dreimal wiederholten et und der schneidend schmerzlichen Dissonanz in der Schlußkadenz. Daß es auch sonst an harmonischen Kühnheiten nicht fehlt, ist selbstverständlich — doch ist es ein anderer Zug, in dem Beethoven ganz besonders selbständig seinen Vorgängern gegenübertritt und zwar die Art der Verwendung eines Solo-Quartetts. Die Einführung eines solchen bedeutet an sich keine Neuerung, sie bildet seit langer Zeit ein charakteristisches Moment der Messe, aber sie beschränkte sich gewöhnlich auf einzelne Nummern, die vollständig den Solostimmen als Arien oder Duette oder abwechselnd dem geschlossenen Soloquartett und Chor zuerteilt wurden. Bei Beethoven aber ist die Anlage des ganzen Werkes auf diese Gegenüberstellung oder besser dieses Zusammenwirken von Solostimmen mit der Masse des Chores begründet. Im „Gratias“ übernimmt zuerst der Tenor, dann der Alt die Führung nach der Art der alten Cantores und der Chor wiederholt ihre Worte oder ruft mit starker dramatischer Wirkung in das „qui tollis peccata mundi“ sein „miserere nobis“ hinein; im „Et incarnatus“ singen die Solostimmen zuerst leise wie schmerzgebeugt das „passus et sepultus est“, dann schreit es der Baß wie in plötzlicher Aufwallung fortissimo heraus und der Chor wiederholt es ebenso; im Benedictus aber — und dies ist eine besonders bedeutungsvolle Neuerung — vereinigen sich Soloquartett und Chor zu achtstimmiger Harmonie. So steht in der ganzen Messe Neues und Altes nebeneinander, ohne doch wie in Beethovens Instrumentalwerken so miteinander zu verschmelzen, daß dadurch dem Alten der Charakter des Schematischen, dem Neuen der des bewußt Revolutionären genommen wird. Als Folge davon hat das Werk es nie zu nachhaltiger Wirkung gebracht; der eigenen Zeit erschien es zu fortschrittlich, der späteren zu rückschrittlich und das Todesurteil hat ihm Beethoven selbst mit seiner Missa solemnis gesprochen. —

Man erkennt den Mangel an Größe in der Messe sofort, wenn man sie an einem andern Werk, das Beethoven um dieselbe Zeit beschäftigte, mißt, der C-Moll-Symphonie, dem Werk, das nicht minder wegen der kraftvollen Gedrungenheit der Anlage, der Logik der Entwicklung, der Eigenart und Wucht der Erfindung, als wegen seiner Empfindungstiefe und Ausdruckskraft, die einen Zweifel über die Bedeutung der Musik gar nicht aufkommen läßt, vielen als die Krone der ganzen Instrumentalmusik überhaupt gilt.

Wie dem Leser bereits bekannt ist, finden sich in den Skizzenbüchern von

1804 schon ziemlich ausgeführte Ansätze zum ersten und mehrfache Andeutungen zum zweiten und dritten Satz; seitdem verliert Beethoven das Werk bis 1806 nicht mehr aus den Augen. Dann aber unterbricht er die Arbeit daran, vollendet die F-Moll-Sonate, schreibt die Rasumowsky-Quartette und die B-Dur-Symphonie und erst danach geht er an die Beendigung der C-Moll-Symphonie. Man hat viel darüber gegrübelt und geschrieben, was Beethoven zu dieser Verzögerung veranlaßt haben könne. Nach dem, was wir über die innere Entstehungsgeschichte der eben genannten Werke gesagt haben, kann ein Zweifel darüber kaum bestehen. In einer Periode höchster seelischer Not, da bang sich die Frage ihm aufzwang, ob die menschliche Willensfreiheit denn nur ein Phantom sei, das vor der starren Wirklichkeit menschlicher Machtlosigkeit zerstieben müsse, ob der Gott in der eigenen Brust oder ein Gott, „der nur von außen stoße", unser Schicksal bestimme, entstanden die ersten Skizzen zur fünften Symphonie und F-Moll-Sonate. Die Verzweiflung, die aus dem Schluß der letzteren aufschreit, zeigt, wie vergeblich ihm der Kampf gegen die finsteren Mächte, die ihn aus höchsten Glücksträumen so grausam aufgeschreckt hatten, erschien. Dann aber drängt die Komposition des Fidelio und alles, was sich an Hoffnungen für ihn daran knüpfte, die trüben Gedanken in den Hintergrund. Sonate und Symphonie ruhen und erst als der Fidelio gescheitert, erwachen jene Stimmungen wieder und die Sonate wird beendet. Aber die ungeheure Willensanstrengung, die ihn ein solches Erlebnis zum Kunstwerk gestalten ließ, zerreißt wie mit Blitzeskraft die dunklen Nebel, die sich, seinen Blick trübend, um ihn zusammengeballt hatten, er erkennt, daß er sein wahres Leben nur schaffend lebe und daß das Schicksal ihm gegenüber machtlos sei, solange es seine Schaffenskraft nicht zu brechen vermöge. Wie eine Erleuchtung kommt diese Erkenntnis über ihn und mit den Rasumowsky-Quartetten und der vierten Symphonie ringt er sich immer mehr zur Freiheit und zum Lichte durch. Mit jedem dieser Werke wächst sein stolzes Kraftbewußtsein, mit jedem sein Glaube an sich selbst und endlich läßt ihm die freudige Gewißheit, daß er die Zügel seines Schicksals in den eigenen Händen halte, keine Ruhe, bis er sie in jubelnden Akkorden aller Welt verkündet. Nun ist er reif, nun ist er bereit, die „Schicksalssymphonie" zu beenden.

Mit dem ersten Satz sind wir in der Atmosphäre der Appassionata. Dort wie hier bildet das Schicksalsmotiv ideell und formell den Kern des Ganzen. Aber im ersten Allegro der Sonate ist das Problem dramatisch, in dem der Symphonie episch erfaßt, dort ist es ein Erlebnis, das sich vor uns abspielt, hier eine Erkenntnis, die uns mit der erschütternden Kraft der Eigenerfahrung mitgeteilt wird, aus dem ersten Satz der Sonate spricht die Verzweiflung über menschliche Machtlosigkeit, aus dem der Symphonie aufschauende Ehrfurcht

vor der Gewalt der Schicksalsmächte. Als eine Apotheose der letzteren bezeichneten wir früher diesen Satz: so laut, sagten wir, ertönt jenes symbolische Pochen, daß der Mensch den Atem anhält und nur mit schmerzvoller Frage (2. Thema) zu antworten wagt. Wie in der Sonate, so wendet sich auch in der Symphonie mit dem zweiten Satz der Blick nach oben. Aber das Andante der Sonate ist ein Gebet, das der Symphonie eine Hymne; in jenem atmet das Bangen der Ungewißheit, in diesem vertrauende Hingebung. Die fast festlichen Klänge des C-Dur-Themas erzählen von neu erwachendem Kraftgefühl, welches die Anwandlung der Schwäche, die sich für Augenblicke regen möchte, niederkämpft. Wohl ist das Schicksal allmächtig — aber ist nicht der Mensch selbst sein Schicksal, sein Charakter das, was in Wahrheit sein Glück oder Unglück bestimmt? „Der Charakter ist das Schicksal des Menschen", sagt Heraclit. Zur Weisheit dieses Wortes, das vielleicht aller Weisheit letzten Schluß bedeutet, hat sich auch Beethoven nach heißen Kämpfen durchgerungen. Gespenstisch, ein Gebilde der Nacht, huscht das erste Thema des folgenden Satzes vorbei, wie Erinnerungen, die sich nicht verscheuchen lassen. Und plötzlich ertönt jenes Pochen wieder, laut, drohend, die Stimme des Schicksals, dazwischen jene Spukgestalten in heimlich unheimlichem Spiel und dann wieder und wieder das Pochen. Mit Gewalt reißt Beethoven sich (Trio in C-Dur) los von den Schreckbildern der Nacht zum Lichte des Tages, in kraftvollem Sich-Betätigen, sei es auch nur im Alltag des Lebens, sich selbst wiederzufinden. Und es gelingt ihm — wie ein Klang aus ferner Zeit dringt jenes Pochen nur noch zu ihm. Wie einer in unruhigem Halbschlummer Szenen zu durchleben meint, die ihn einst geschreckt, so ziehen die Bilder des vorhergegangenen Teiles jetzt noch einmal an ihm vorüber, aber aller Wirklichkeit entkleidet, wie Traumgestalten. Und dann kommt der Augenblick, wo Schlaf und Wachen, Finsternis und Licht miteinander streiten; wie in ein Chaos blicken wir, in dem eine Welt zum Werden drängt; ununterbrochen tönt das dumpfe Pochen, atemlos lauschen wir, wir fühlen, wir stehen an einer Wende, ein Neues, Unerhörtes kündigt sich an — und plötzlich weichen die Nebel, in goldigem Glanze winkt der Tag, die Nachtgespenster werden zu Herolden des Lichts, das geisterhafte Pochen schwillt zur gewaltigen, stürmisch daherbrausenden Fanfare und jetzt setzt der letzte Satz mit drei Akkorden, deren hinreißendem siegesstarken Schwunge nichts in der ganzen Literatur zu vergleichen ist, ein, drei Akkorden, in denen eigentlich der ganze Satz schon erschöpft ist. Es wird erzählt, daß bei einer Aufführung der Symphonie in einem Pariser Conservatoire-Konzert ein alter Gardist, der die Napoleonischen Schlachten mitgeschlagen, beim Klang dieser drei Akkorde aufsprang und jubelnd ausrief: „C'est l'Empereur! vive l'Empereur!" Der einfache Mann fühlte, daß diese Klänge Sieg verkünden

und für ihn verkörperte sich der Gedanke des Sieges einzig in der Gestalt seines Kaisers. Und in der Tat, Sieg ist es, was sie bedeuten — aber nicht jener, den der Mensch dem Menschen auf blutigem Schlachtfelde abringt, sondern jener größere und schwerere, den er über sich selbst davonträgt, wenn er die Mächte des Zweifels und Kleinmuts in der eigenen Brust niederringt, wenn er sich bewußt wird seines Einsseins mit dem Allgeist, des Funkens göttlichen Feuers, der auch in sein Herz gesenkt ist und wenn ihm aus dieser Erkenntnis in plötzlicher Erleuchtung die Überzeugung aufgeht, daß er Herr sei über sein Schicksal, solange er Herr sei über sich selbst, daß an der Kraft der Persönlichkeit die Kraft des Schicksals zerschelle. So zieht der Satz, getragen von einem Gefühl überströmender Freude, dahin — dann auf einmal ein Stocken, ein Aufhorchen — wer hat nicht in einem Augenblick höchsten Glückes, erfüllten Hoffens plötzlich mit angstvollem Schrecken sich gefragt, ob denn das alles auch Wirklichkeit sei, ob dem herrlichen Traum nicht ein schreckliches Erwachen folgen werde und doppelt sein Glück genossen, wenn er sich bewußt wurde, daß er nicht träume? So tönt auch hier in den Freudenrausch hinein wie aus weiter Ferne das geheimnisvolle Pochen — für einen Augenblick nur, dann ein energisches Sich-Zusammenraffen, Sich-Besinnen und von neuem jubeln jene drei Akkorde auf, von neuem tritt der Satz seinen triumphalen Marsch an, um im dithyrambischen Jauchzen einer Coda, die an hinreißendem Schwung nie wieder erreicht worden ist, auszuklingen.

So wächst Beethoven mit der fünften Symphonie über sein bisheriges Selbst hinaus. Das Eigenerlebnis verschwindet gegenüber dem Menschheitsproblem. Das Zugeständnis der eigenen Niederlage in der Appassionata wird in der Symphonie zum Bekenntnis des Glaubens an die Bestimmung der Menschheit, ihr Schicksal selbst zu gestalten und in weiterem und höherem Sinne des Glaubens an den Menschen als Ausdruck göttlicher Kraft, an das Göttliche, als die Quelle aller menschlichen Kraft.

Und daß diese Gestaltung der Symphonie nicht einer augenblicklichen Aufwallung oder einer bloß künstlerischen Eingebung zu danken ist, sondern einer sittlichen Überzeugung, die hier zum erstenmal als künstlerische Tat in die Erscheinung tritt, der er aber oft schon Ausdruck gegeben — denn was anders bedeuten Worte wie „Kraft ist die Moral des Menschen, die sich vor anderen auszeichnen, sie ist auch die meinige" oder „Ich will dem Schicksal in den Rachen greifen" — darüber läßt das weitere Schaffen Beethovens keinen Zweifel. Wohl wirft die Tragik seines Lebens auch später noch ihre Schatten darauf, aber immer gelingt es ihm, die schmerzlichen Stimmungen, die ihn für Augenblicke übermannen möchten, niederzuzwingen, nie wieder klingt seit der C-Moll-Symphonie ein Werk von ihm so tragisch aus wie die F-Moll- oder Cis-Moll-

Sonate. So bedeutet die C-Moll-Symphonie dasselbe im Leben des Menschen Beethoven, was die Heroische im Leben des Künstlers: einen Wendepunkt, mit dem sein Bild ein anderes wird. Sie ergreift uns als ein menschliches Dokument ebenso wie als ein musikalisches, als eine sittliche Tat ebenso wie als eine künstlerische. Und wenn dieses Werk, wie kein anderes der klassischen Literatur im Empfinden der breiten Massen Wurzel geschlagen hat, so ist das in dieser seiner zwiefachen Bedeutung begründet: unbewußt fühlt jeder, daß in diesen hinreißenden Tönen sich nicht nur ein großes Können, sondern auch eine große Persönlichkeit offenbart, aus dem Kraftgefühl, das sie durchglüht, springt ein Funken auch auf uns über, eine Ahnung von Möglichkeiten menschlichen Wollens und Vollbringens, die uns einen höheren Begriff von der Stellung des Menschen im Weltgetriebe gibt und uns wie ein Wundertrank frischen Lebensmut in die Adern gießt.

Während der Zeit, in der Beethoven die fünfte Symphonie beendete, entstand zugleich ein anderes Werk, das von grundlegender Bedeutung für die Geschichte der Instrumentalmusik werden sollte: die Pastoral-Symphonie. Wir berühren hier eine Eigentümlichkeit in Beethovens Schaffen, die manchem ein unlösliches Rätsel scheint, daß er nämlich an mehreren, durchaus wesensverschiedenen Werken zugleich arbeiten und dabei jedem eine solche Geschlossenheit und Einheitlichkeit in Inhalt und Ausführung geben konnte, daß man den Eindruck empfängt, als müsse er während seines Entstehens mit seinem ganzen Fühlen und Denken bei diesem einen Werk allein gewesen sein. Gerade hier haben wir einen Beweis dafür, daß Beethovens wichtigste Schöpfungen nicht momentanen, rasch vorübergehenden Stimmungen ihr Dasein verdanken, sondern Empfindungen, die so ganz von ihm Besitz ergriffen hatten, daß sie schließlich ein Teil seines Wesens wurden und als solcher endlich auch nach künstlerischer Entäußerung verlangten. In ein paar flüchtig hingeworfenen Skizzen wurde in günstiger Stunde diesem Verlangen genügt, während die Arbeit an irgendeinem anderen Werk fortging. Eine vielleicht rein äußere Veranlassung konnte dann mit gleichem Resultat eine andere Empfindung, die er lange im Herzen getragen, übermächtig in den Vordergrund drängen, so daß ihn nun zwei oder drei Werke zugleich beschäftigten. Dann aber brauchte er nur einen Blick auf die Skizzen zu tun, um für den Augenblick ganz von den Empfindungen, aus denen sie hervorgegangen, beherrscht zu sein und sie weiterführen zu können, als lebte und webte er in ihnen allein.

Daß die Pastoral-Symphonie zu jenen Werken gehört, die Beethoven aus innerstem Bedürfnis schrieb, bedarf nach dem, was wir früher über seine Liebe zur Natur gesagt, keines Wortes. Sie hatte ihm wieder und wieder den Frieden gegeben, der es ihm ermöglichte, ungestört von dem wirren Treiben der

Menschen sich in sich selbst zu versenken und seine Werke still reifen zu lassen. Ihr verdankte er, verdanken wir einen großen Teil der kostbaren Schätze, die er uns hinterlassen. Zu dem Gefühl der Bewunderung für ihre Herrlichkeit kam die Dankbarkeit für alles, was sie ihm geworden, und eines Tages, als er enger noch als sonst von ihrem Zauber umsponnen war, fing es in ihm zu singen und zu klingen an und es entstanden die ersten Skizzen zu einer ländlichen Symphonie. Der Plan des Ganzen scheint bald feste Gestalt erhalten zu haben. Die einzelnen Sätze sollten besonders charakteristische Momente des Landlebens, oder besser die Eindrücke, die er wieder und wieder von ihnen empfangen, spiegeln. Ob Beethoven dabei von vornherein die Absicht hatte, ihren Inhalt in Worten anzudeuten, ist zweifelhaft. Zwischen den Skizzen zur Symphonie findet sich einmal die Bemerkung: „pastoral Sinfonie, keine Malerey sondern worin die Empfindungen ausgedrückt sind, welche der Genuß des Landes im Menschen hervorbringt." Und weiter: „Man überläßt es dem Zuhörer, die Situationen auszufinden." „Jede Mahlerey, nachdem sie in der Instrumentalmusik zu weit getrieben, verliert — sinfonia pastorale. Wer auch nur je eine Idee vom Landleben erhalten, kann sich ohne viel Ueberschriften selbst denken, was der Autor will — Auch ohne Beschreibung wird man das Ganze, welches mehr Empfindung als Tongemälde, erkennen." Trotzdem aber entschloß sich Beethoven schließlich doch, eine solche Beschreibung hinzuzufügen, die nach mehrfachen Abänderungen folgenden Wortlaut enthielt: „1. Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande. 2. Szene am Bach. 3. Lustiges Zusammensein der Landleute. 4. Gewitter, Sturm. 5. Hirtengesang. Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm." Damit reihte sich das Werk auch äußerlich in die Gattung Programmusik ein und darin beruht seine grundlegende Bedeutung. Nicht als ob es programmatische Werke verschiedenster Art und Umfanges (einschließlich Sonaten und Symphonien) nicht auch vorher schon gegeben hätte. Aber durch die Pastoral-Symphonie hat die ganze Gattung erst ihre künstlerische Weihe und damit eine Wichtigkeit erlangt, die sie durch ihre früheren Leistungen nicht im entferntesten beanspruchen konnte, eine Wichtigkeit, die in der Energie, mit der sie seitdem gepflegt wurde, zum Ausdruck kommt.

Die Geschichte der Programmusik ist an sich fast so alt wie die der Instrumentalmusik überhaupt. Schon im sechsten Jahrhundert vor Christi Geburt errang sich der griechische Flötenspieler Sakadas unsterblichen Ruhm durch eine Darstellung des Kampfes Apollos mit dem Drachen Python, mit der er den Sieg in den pythischen Spielen zu Delphi davontrug. Als dann mehr als 2000 Jahre später die Instrumentalmusik nach langer Pause wieder selbständige Bedeutung gewinnt, sind es sofort wieder programmatische Stücke, die uns auf

allen Seiten begegnen. So hinterließ der berühmte Organist Frohberger (geb. um 1635) ein vierteiliges Werk, „wundersame Fata und Reiseaventuren musikalisch exprimiret". Ähnlich besitzen wir von Joh. Seb. Bach ein „Capriccio über die Abreise des lieben Herrn Bruders", in welchem u. a. eines der kleinen Sätzchen „Vorstellungen unterschiedlicher Kasuum, die ihm in der Fremde könnten vorfallen", zum Inhalt hat. Wichtiger sind Kuhnaus 1700 erschienene „Musikalische Vorstellungen einiger biblischer Historien in 6 Sonaten", deren erste den Streit Davids und Goliaths in allen seinen Einzelheiten „1. das Pochen und Trotzen des Goliaths, 2. Das Zittern der Israeliten, 3. Die Herzhaftigkeit Davids, 4. Der Kampf darbey dem Goliath der Stein in die Stirne geschleudert wird", darstellt. Dittersdorf (geb. 1739), komponierte sogar zwölf Orchestersymphonien nach Ovids Metamorphosen, in deren einer, „der Sturz des Phaeton", er den ersten Satz „Regia Solis erat sublimibus alto columnis", den letzten „Intonat et dextra libratum fulmen ab auro, misit in Aurigam" überschreibt. Besonders häufig haben Gewitter und Sturm die Kunst der Komponisten herausgefordert. Schon in „Queen Elisabeths Virginal Book" findet sich eine „Fantasie über das Wetter" von John Mundy (geb. 1630), deren einzelne Abteilungen die Aufschriften „schönes Wetter, Blitz, Donner und ein schöner Tag" tragen. Der Einleitung seiner „Iphigenie in Tauris" fügt Gluck ebenfalls Erklärungen bei wie „Windstille, fernes Unwetter, das Unwetter kommt näher, heftiger Sturm, Regen und Hagel". In einem seiner Briefe an Goethe erzählt Zelter, wie er sich in Haarlem durch den Organisten die berühmte Orgel vorführen ließ. „Der Herr Organist ließ eine volle Stunde lang Hexereien aller Art von sich gehen, wie sie durch Voglers Sündenfall über das Geschlecht der Orgeln gekommen sind. Krieg, Schlacht, ... Donnerschläge, Blitz und Hagel und Regen". „Voglers Sündenfall" bezieht sich auf die ungeheuerlichen Programme, die der berühmte Abt seinen Orgelkompositionen zugrunde zu legen liebte. Unter denselben findet sich eine, „das vergnügte Hirtenleben, von einem Donnerwetter unterbrochen, welches aber wegzieht und sodann die naive und laute Freude deshalb". Wahrscheinlich haben wir es hier mit einer Orgelbearbeitung von Knechts „Portrait musical de la nature" (1784) zu tun, deren Programm eine merkwürdige Ähnlichkeit mit dem Beethovenschen aufweist. Es lautet unter Weglassung des Nebensächlichen: „1. Schöne Landschaft; Sonnenschein, sanfte Lüfte, murmelnde Bäche ... 2. Plötzlich verdunkelt sich der Himmel, drückende Schwüle senkt sich herab, man hört fernen Donner, der Sturm kommt näher. 3. Der Sturm setzt mit voller Gewalt ein ... 4. Der Sturm läßt allmählich nach, die Wolken verschwinden. 5. Die Natur erhebt ihre Stimme freudig zum Himmel in Dankgesängen an den Schöpfer" (eine Hymne mit Variationen). Haben wir es in

den genannten Beispielen meistens mit Spielereien zu tun, bei denen es in viel höherem Grade auf eine Veräußerlichung der seelischen als eine Verinnerlichung der äußerlichen Momente herauskam, so ist bei Beethoven gerade das Umgekehrte der Fall. Er trat auch an diese neue Gattung mit jenem Ernst, jener künstlerischen Pflichttreue heran, die sich nicht mit einem wahllosen, effektgierigen Zugreifen begnügt, sondern nur in völliger Klarheit über Ziele und Möglichkeiten die Würde und Freiheit der Kunst gewahrt sieht. Empfindung oder Tonmalerei, das sind die beiden Pole, um die die ganze Frage der programmatischen Musik sich dreht. Daß sie auch Beethoven beschäftigte, geht schon aus der einen der eben angeführten Aufzeichnungen hervor: „jede Mahlerey nachdem sie in der Instrumentalmusik zu weit getrieben, verliehrt", die um so bedeutsamer erscheint, wenn wir bedenken, mit welcher Vorliebe auch die größten Meister bis dahin eine Art musikalischer Kleinmalerei betrieben (Händel: Mücken, Hagelsturm und Frösche in „Israel in Aegypten", Haydn: der brüllende Löwe, der rasche Hirsch, das wiehernde Roß in der „Schöpfung" usw.). Und damit auch das Publikum nicht im Unklaren hinsichtlich der Stellung, die er zu dem Problem einnehme, bleibe, fügte er bei der ersten Aufführung am 22. Dezember 1808 dem Titel die Worte „Mehr Ausdruck der Empfindung als Mahlerey" hinzu. Es ist erstaunlich, mit welcher Sicherheit Beethoven in diesen wenigen Worten das Ausdrucksgebiet und die Grenzen der Musik bezeichnet hat, die Ästhetik ist über sie bis zum heutigen Tage nicht hinausgekommen. Man sieht, Beethoven legt das Hauptgewicht auf den Ausdruck der Empfindung, gibt aber zugleich zu, daß seine Musik in gewissem Sinne doch auch Malerei sei oder enthalte. Sollen wir nun annehmen, daß er vorsätzlich das Eigentümliche der ländlichen Szenen, die ihn zum Schaffen begeisterten, in seiner Musik wiederzugeben versucht, oder aber, daß er, nachdem er sich bewußt geworden, ein wie starkes malerisches Element seiner Musik innewohne, jene Worte hinzugefügt, um sich vor dem Verdacht der vorbedachten Malerei zu schützen und zugleich ihr Vorhandensein zu erklären? Das letztere möchte mir als das Wahrscheinlichere erscheinen, d. h. der Eindruck des Pastoralen ist nicht in dem Malerischen der Musik, sondern der Eindruck des Malerischen in dem pastoralen Charakter der Musik begründet. Ist es nicht natürlich, daß Beethoven, wenn er eingelullt in den seligen Frieden, der ihn umfing, wenn er am Rande eines Bächleins gelagert, dem Plätschern des Wassers und dem Sang der Vögel lauschte, der Musik, die eine solche Szene in ihm hervorlockte, ebenso die ihr eigene Stimmung verlieh, wie wenn er im Rasen des Sturmes unter Blitz und Donner staunend die Gewalt der Urkräfte erlebte und von der Macht dieses Eindrucks zum Schaffen hingerissen wurde? Ob er dann diesen oder jenen malerischen Zug bewußt hinzutat, ist

gleichgültig, die Hauptsache, daß das Ganze durchaus Produkt der Stimmung, „Ausdruck der Empfindung" war.

Betrachten wir nun den ersten Satz und untersuchen wir, auf welche Weise es Beethoven gelungen ist, ihm seinen ausgesprochen pastoralen Charakter zu geben, während er doch jeden Versuch von Malerei im programmatischen Sinne sorgsam vermieden hat, so ist die Erklärung dafür im Vorhergehenden eigentlich schon gegeben; wir möchten sie hier noch einmal dahin zusammenfassen, daß er beim Schaffen so völlig unter dem Zauber des Landlebens stand, daß seine Musik unwillkürlich dieselben Eigenschaften annahm, die das Charakteristische des Landlebens selbst bilden. Welches sind diese? Es sind für jeden, der an das Leben in der Stadt mit ihrem ruhelosen, aufregenden Treiben, ihren ewig wechselnden Bildern, der Kompliziertheit aller ihrer Verhältnisse gewöhnt ist, die beständige Gleichartigkeit der Eindrücke, die stete Wiederkehr derselben Bilder, ja derselben Klänge, die beruhigende Einfachheit aller Verhältnisse. Damit haben wir den Charakter jenes Satzes aber auch schon angedeutet und es ist über alle Maßen bewunderungswürdig, mit wie einfachen Mitteln Beethoven die entsprechenden Wirkungen erreicht hat. Hier kann man wirklich statt von einem Nachahmen von einem Nachfühlen, ja Nachschaffen reden, hier ist die Natur selbst zur Musik geworden. Höchste harmonische Einfachheit drückt dem Satz vor allem sein eigentümliches Gepräge auf; lange Strecken hindurch bewegt sich die Harmonie nur zwischen Tonika, Dominante und Unterdominante; dazu kommen die häufigen Stellen, an denen die Stimmen sich über ausgedehnten Orgelpunkten (oft dem doppelten der Quinte) aufbauen und schließlich die zahllosen Wiederholungen derselben Motive, von denen z. B. das eine, ein Fragment des Hauptthemas, in der Durchführung zweimal kurz hintereinander je 36mal erscheint. Rechnen wir dazu das gänzliche Fehlen jener aufregenden Steigerungen, die sonst einen so wichtigen Faktor Beethovenscher Musik bilden, so haben wir alle Ingredienzien zusammen, die das eigentlich Charakteristische des Landlebens selbst ausmachen: Einfachheit, Gleichmäßigkeit, Ruhe. Ist es da zu verwundern, daß beim Anhören der Musik jene traumhafte Stimmung über uns kommt, mit der die Natur selbst unsere Sinne gefangen nimmt, daß ländliche Bilder vor uns entstehen und das Auge zu sehen vermeint, wo doch nur das Ohr vernimmt? Durch einen ganz natürlichen Prozeß geschieht es, daß, wie beim Meister die Szenen sich in Empfindungen und diese sich in Töne umsetzten, so beim Hörer die Töne sich in Empfindungen und diese sich in Szenen umsetzen.
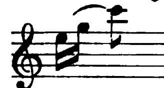
Ist es hier also in höchstem Maße staunenswert, wie Beethoven, ohne jeden Versuch, zu malen, Bilder hervorzuzaubern versteht, so ist es fast noch staunenswerter, wie er in der Szene am Bach, die ohne jede Malerei unmöglich gewesen

wäre, mit der intuitiven Sicherheit des Genies die Grenzen des der wahren Kunst Erlaubten erkennt und damit für alle Zeiten festlegt. Eine ruhig und gleichmäßig hinfließende Figur deutet in der zartesten Weise und fern von jedem Realismus das Murmeln des Bächleins an. Leises Tirilieren, wie von gefiederten Sängern, mischt sich hinein. Diese Triller sind durchgängig den Streichern zugewiesen. Beethoven hat zwar selbst erklärt, die wichtigste Rolle habe die Goldammer auszuführen, mit den anderen sollte es nur Scherz sein. Sicher ist jedoch, daß kein Mensch jenen gebrochenen G-Dur-Akkord, der zuerst in der Flöte auftritt, für eine Vogelstimme nehmen würde, während die leisen Triller der Geigen gar keine andere Vorstellung aufkommen lassen können. Wäre es nun nicht näherliegend gewesen, da nun einmal eine Szene am Bach ohne Vogelstimmen nicht denkbar ist, diese jenen Instrumenten zuzuweisen, die in ihrem Klangcharakter den Originalen am ähnlichsten und jedenfalls viel ähnlicher sind, als die Geigen — nämlich den Holzbläsern? Ganz gewiß! Aber gerade, daß Beethoven das vermied, zeigt wieder einmal den unfehlbaren Instinkt, mit dem er, der das Ausdrucksgebiet der Musik wie kein anderer erweitert hat, doch genau wußte, wie weit er gehen dürfe, wollte er nicht die Grenzen des nach seinen Begriffen echter Kunst Erlaubten überschreiten. Er hat damit jenen feinen Unterschied zwischen Natur- und Kunstwahrheit, von dem Goethe so oft spricht, praktisch demonstriert. Denn es ist unzweifelhaft, daß die realistische Nachahmung von Naturlauten durch die Musik immer etwas Groteskes hat, das höchstens am Platze ist, wo das der Charakter des ganzen Werkes ist. Ist das aber nicht der Fall, so muß es notwendigerweise einen falschen Ton in das Bild bringen und so seine künstlerische Wahrheit zerstören. Das war, nach dem Zeugnis von Beethovens Zeitgenossen, auch der Eindruck, den die Einführung von Nachtigall, Wachtel und Kuckuck am Schluß des Satzes auf sie machte. Sie empfanden sie als einen Scherz, der ihnen in einem so ernsten Stück wenig angebracht erschien. Zweifellos ist für die große Menge auch heute noch diese Stelle nichts weiter als eine amüsante Kuriosität. Nur den wenigen, die nicht in der Musik nur Töne hören, sondern durch sie hindurch auch die Stimmungen und Bilder nachfühlen, denen sie entsprangen, nur denen wird sie — nachdem alles Vorhergegangene in ihnen jene friedlich-stillen Empfindungen ausgelöst, die in uns nirgend so, wie am Herzen der Natur erwachen — wie ein letzter notwendiger Zug erscheinen, ohne den dem Gemälde etwas gefehlt hätte. Wollten wir das Gesetz, das Beethoven hier unausgesprochen niederlegt, in Worte fassen, so könnten wir sagen: Die malende Musik soll immer nur andeuten, nie nachahmen, denn sie entfernt sich um so weiter von der Kunstwahrheit, je näher sie der Naturwahrheit kommt.

Einen ganz realistischen Scherz hat sich Beethoven im dritten Satz: „Lustiges Zusammensein der Landleute“ erlaubt, aber dieser Scherz ist der Tonkunst selbst entnommen und deshalb vollkommen berechtigt. Im Jahre 1819 kehrte Beethoven auf einer seiner Wanderungen mit dem jungen Freunde Schindler im Gasthaus zu den drei Raben in Mödling ein, wo seit langen Jahren eine Gesellschaft von sieben Mann zu spielen pflegte. Von ihnen hatte Beethoven zum erstenmal die nationalen Weisen seiner neuen Heimat unverfälscht gehört und zum Dank eine Anzahl von Ländlern und anderen Volkstänzen für sie komponiert. Bei dieser Gelegenheit fragte Beethoven Schindler, ob er nicht bemerkt habe, wie die Dorfmusikanten oft schlafend spielen, zuweilen das Instrument sinken lassen und ganz schweigen, plötzlich erwachen, einige herzhafte Stöße oder Striche auf das Geratewohl, doch meist in der rechten Tonart tun, um gleich wieder in Schlaf zu fallen — in der Pastoral-Symphonie habe er „diese armen Leute“ zu kopieren versucht. Die Stelle, um die es sich handelt, ist die, wo nach dem ff-Abschluß des vollen Orchesters die Geigen unausgesetzt dieselbe Begleitungsfigur zum Solo der Oboen ausführen, das zweite Fagott wie in halbem Schlaf viermal mit denselben drei Tönen f c f ansetzt und dann die Bratschen nach 41, die Celli nach 42 Takten Pause und endlich auch das zweite Horn mit derselben Figur dazwischenfahren. Auch das den 3/4-Takt des Satzes unterbrechende „In tempo d'Allegro“ (2/4-Takt) beruht, wie Schindler erzählt, in Form und Charakter auf dem Wesen der ehemaligen österreichischen Tanzmusik. Er selbst habe Tänze ausführen gesehen, wo der 3/4-Takt plötzlich in einen 2/4-Takt umschlug. Wie außerordentlich es Beethoven gelungen ist, den derb lustigen Ton eines bäuerlichen Zusammenseins zu treffen, das hat wohl jeder, der die Symphonie kennt, selbst empfunden — man vermeint oft das übermütige Aufkreischen und Aufstampfen der Tanzenden zu vernehmen.

Mitten in ihre Ausgelassenheit hinein tönt ferner Donner — „Gewitter, Sturm“ setzen ein. Hier bot sich wenn irgendwo Gelegenheit zu realistischer Kleinmalerei, aber man braucht den Satz nur mit irgendeinem anderen ähnlichen Inhalts, wie etwa der berühmten Gewitterszene in Berlioz' Fantastischer Symphonie zu vergleichen, um zu erkennen, daß auch hier Beethoven nicht das Naturereignis malen, sondern nur seinen Eindruck auf ihn wiedergeben wollte. Denn Berlioz begnügt sich damit, allein durch vier Pauken das Getöse des heraufziehenden, näherkommenden, mit voller Gewalt ausbrechenden und wieder abziehenden Gewitters mit erschrecklicher und deshalb um so grotesker wirkender Treue nachzuahmen — bei dem Ganzen kann also nicht von Musik, sondern nur von Geräusch die Rede sein. Beethoven aber gibt uns ein Musikstück von urelementarer Gewalt. Schwache Naturen erzittern bei

einem Gewitter, starken aber wird das Aufeinanderprallen der Naturmächte zu einem Schauspiel von faszinierendem Reiz und das Bewußtsein der Furchtlosigkeit so Ungeheurem gegenüber läßt ihre Brust von einem Gefühl stolzer Kraft schwellen. Zu ihnen gehörte auch Beethoven und ein solches Kraftgefühl lebt in jedem Ton dieses Satzes. Wenn man dann auch die Stakkatos der zweiten Geigen und Bratschen am Anfang als fallende Regentropfen, die ausdrucksvolle Figur der ersten Geigen als das Heulen des Windes, das jähe



als das Aufflammen des Blitzes deuten kann, so beweist doch die Tatsache, daß alles das nur den wenigsten zum Bewußtsein kommt, daß auch hier nicht das Malerische, sondern das Empfindungsmäßige im Vordergrund steht. Einen tiefen Blick in Beethovens Gemüt, das stets, wenn seine Leidenschaft verrauscht war, von doppelter Liebe überquoll, tun wir gegen Schluß des Satzes, wo ferner und ferner der Donner verhallt und aus Geigen und Klarinetten eine Melodie von ergreifender Innigkeit aufsteigt. Sie bildet zugleich den Übergang zu dem Gesang der Hirten, mit dem das Werk in derselben heiter-friedlichen Stimmung, in der es begonnen, ausklingt; nur ein Gefühl dankbarer Andacht mischt sich besonders in dem tiefempfundenen Schluß hinzu, jenes Gefühl, dem Beethoven einmal in den Worten Ausdruck gegeben: „O Gott, welche Herrlichkeit in einer solchen Waldgegend. In den Höhen ist Ruhe, Ruhe ihm zu dienen.“ „Ist es doch, als wenn jeder Baum auf dem Lande zu mir spräche: Heilig! Heilig.“

So bedeutet die Pastoral-Symphonie eine künstlerische Tat in zwiefachem Sinne: einmal besitzen wir kein zweites Werk, das bei solcher Schlichtheit der Tonsprache, solcher Enthaltsamkeit in der Anwendung des sonst so wichtigen Kunstmittels der Kontrastwirkung den Hörer in gleichem Maße vom ersten bis letzten Ton in Bann hielte, dann aber hat Beethoven mit ihr das Wesen der Malerei in der Musik in so erschöpfender Weise klar gelegt, daß man sie ein Kompendium der Ästhetik der Programmusik nennen könnte. Ich möchte die Lehren, die sich aus dem Werk ergeben, in folgende drei Sätze zusammenfassen:

1. Das eigentliche Ausdrucksgebiet der Musik ist die Empfindung.

2. Im Sinne von Malerei soll die Musik nur insoweit wirken, als ein Reales (Szene am Bach, Gewitter usw.) sich dermaßen der Empfindung und des weiteren der künstlerisch gestaltenden Phantasie bemächtigen kann, daß das entstehende Kunstwerk unbewußt Züge erhält, die seinen Ursprung verraten.

3. Wo die Musik Naturklänge wiederzugeben versucht, soll sie immer nur

andeuten, nie nachahmen, denn sie entfernt sich um so weiter von der Kunstwahrheit, je näher sie der Naturwahrheit kommt. —

Bevor wir von dem denkwürdigen Abend sprechen, an dem die fünfte und sechste Symphonie ihre Uraufführung erlebten, müssen wir vorerst noch einiger anderer Werke und vor allem auch der Liebhaberkonzerte gedenken, die, im Winter 1807 begründet, Beethoven Gelegenheit gaben, sich als Komponist und Dirigent vor einem erwählten Publikum zu zeigen. Es beweist von neuem, wie groß das Interesse der österreichischen Gesellschaft für Kunst und Kunstübung war, daß das Orchester in diesen Konzerten mit Ausnahme einiger Bläser aus Dilettanten und das Auditorium ausschließlich aus dem Adel und angesehenen Fremden bestand. Wenn wir hören, daß die Programme der ersten Konzerte die zweite und dritte Symphonie Beethovens und die Ouvertüren zu Prometheus und Coriolan enthielten, so gibt uns das zugleich eine Vorstellung von dem Können dieser Dilettanten und der Begeisterung, die sie den Werken Beethovens entgegenbrachten. Als Pianist scheint sich Beethoven nicht betätigt zu haben, vielleicht wegen einer Fingerkrankheit, die, wie wir einem Brief Breunings an Wegeler (März 1808) entnehmen, eine Nageloperation notwendig machte und Beethoven der Gefahr nahe brachte, einen Finger zu verlieren. Das letzte der Konzerte, am 27. März 1808, brachte Haydns „Schöpfung und gestaltete sich zu einer ergreifenden Huldigung für den greisen Meister. Für uns ist es von Interesse, weil auch Beethoven zu der Ehrung beitrug — wie immer das persönliche Verhältnis zwischen den beiden Männern sein mochte, Beethovens Bewunderung für Haydns Künstlertum blieb davon unberührt. Er gehörte zu denjenigen, die den Meister in Empfang nahmen, als er im Wagen des Fürsten Esterhazy eintraf und sein Namen wird auch unter den besonders bevorzugten Gästen genannt, für die drei Reihen von Stühlen, in deren Mitte Haydn neben der Fürstin Esterhazy Platz nahm, reserviert waren.

Trotz der großen Ausbeute an anderen Werken, welche diese Jahre brachten, ließ Beethoven doch der Gedanke an eine neue Oper keine Ruhe. Von den verschiedensten Seiten wurden ihm Texte angeboten oder Stoffe vorgeschlagen. Bisweilen schien es, als habe man das Rechte getroffen, Beethoven erklärte sich zur Komposition bereit — doch über geringfügige Skizzen kam es im besten Falle nicht heraus. Solche sind von einer Oper Macbeth, deren Text der Coriolandichter Collin zu schreiben unternahm, vorhanden. Beethoven gab den Plan auf, weil, wie Collins Bruder erzählt, die Oper zu düster zu werden drohte. Gegen einen anderen Stoff (Bradamante), den Collin ihm vorschlug, äußerte er Bedenken, weil Zauberei darin eine zu große Rolle spielte: „Ich kann es nicht leugnen, schreibt er an Collin, daß ich wider diese Art

überhaupt eingenommen bin, wodurch Gefühl und Verstand so oft schlummern müssen." Man erkennt, worauf es ihm ankam: eine Handlung, deren Entwicklung nicht durch einen Deus ex machina, sondern durch die Art der handelnden Personen bestimmt werde, Empfindungen, die als Ausfluß natürlicher Vorgänge alle Menschen verwandt berührten. Auch mit Hammer-Purgstall, dem berühmten Orientalisten, trat Beethoven in Beziehungen, doch die beiden „indischen Singspiele", die dieser ihm unterbreitete, vermochten Beethoven ebensowenig zu befriedigen. Die Gedankenwelt, die sich in diesen Schäferspielen vor ihm auftat, war seinem tiefen, leidenschaftlichen Naturell zu wenig gemäß, als daß sie ihm den Impuls, dessen er zum Schaffen bedurfte, hätten geben können.

Mit um so größerer Liebe widmete er sich dafür der Instrumentalkomposition und zwar ist es eine Gattung, die er seit elf Jahren nicht gepflegt hatte, das Trio für Klavier, Violine und Cello, der er sich zuwandte. Es sind zwei sehr verschieden geartete Werke, die als Trios op. 70, Nr. 1 D-Dur, Nr. 2 Es-Dur im Jahre 1809 bei Breitkopf & Härtel erschienen, dem Leipziger Hause, das mit kluger Erkenntnis der Zukunftsmöglichkeiten der Beethovenschen Musik fast alle seine Werke von op. 67 bis 86 erwarb. Nach den Skizzenbüchern zu urteilen, ist das als zweites veröffentlichte in Es-Dur das zuerst begonnene, obwohl das in D-Dur zuerst vollendet wurde. Das Es-Dur-Trio ist kein Werk seelischer Konflikte, sondern seelischen Ausruhens, als ob der Meister nach dem gewaltigen Aufschwung der letzten Jahre wieder einmal in behaglicher Muße die Freude des Könnens genießen wolle. An keiner Stelle vernehmen wir die Stimme tiefgründigen Ernstes, selbst die gehaltene Einleitung ist mehr sinnig als tiefsinnig. Die ganzen vier Sätze sind wie ein liebenswürdiger Nachklang einer vergangenen Epoche. An Stelle des Adagio tritt ein Allegretto in C-Dur und wenn dasselbe in Moll ausklingt, so erscheint auch das (genau wie die Widerkehr der Einleitung vor Schluß des ersten Satzes) mehr als ein geistvoller Einfall denn eine innere Notwendigkeit. Aus dem darauf folgenden zweiten Allegretto in As-Dur weht uns ein Hauch Mozartschen Geistes entgegen und vielleicht war es eben das, was Reichardt in so hingerissenen Ausdrücken gerade über diesen Satz schreiben ließ: „einen so himmlischen kantablen Satz, wie ich von ihm noch nie gehört und der das Lieblichste und Graziöseste ist, das ich je gehört; er hebt und schmilzt mir die Seele, so oft ich daran denke", ein Urteil, das uns in Hinsicht auf andere Beethovensche Werke etwas übertrieben dünkt. Ganz Leben, Bewegung, andringende Kraft ist der letzte Satz, sowohl das erste wie das zweite Thema haben etwas jugendlich Draufgängerisches. Für die Passagen der Durchführung hat Beethoven selbst die Fingersätze vorgeschrieben. Wie sie jetzt stehen, sind sie

wesentlich besser als die in einem Briefe an die Verleger angegebenen, aber auch so sind sie weder sehr systematisch noch besonders bequem.

Ganz anders wirkt das D-Dur-Trio auf uns ein. Gleich der stürmisch-trotzige Anfang im Unisono der drei Instrumente packt und erregt Spannung und die schöne Kantilene des Cellos, die sich unerwartet anschließt, erzählt von seelischem Geschehen, in dem Trotz und Empfinden sich zu jener wundersam eindringlichen Wirkung vereinigen, die wir so oft von Beethoven erfahren. In geheimnisvolle Tiefen läßt uns der Schluß des ersten Teiles mit den Unisonogängen der Streicher und dem leisen Tremolo zugleich in der Höhe und Tiefe des Pianos schauen, das ein so eigenes Gefühl der Weite und Einsamkeit gibt. In der Coda scheint es, als wolle der Satz in jenem empfindungsvollen Gesang des Anfanges ausklingen, doch mit heftigem Entschluß reißt er sich aus der weichen Stimmung los und bricht mit dem ersten stürmischen Motiv jäh ab. Hier sind wir ganz in der Beethovenschen Geisteswelt, hier erhalten wir einen Einblick in Gefühlssphären, die fernab liegen von den Regungen des Alltags. Aber eine ganz neue Welt enthüllt sich vor uns in dem zweiten Satz. Woher ist Beethoven diese Eingebung gekommen? Mitternachtsschauer weben in dem Largo assai, dem das ganze Werk die Bezeichnung „das Geistertrio" zu verdanken hat. Es ist das drittemal, daß uns ein langsamer Satz in D-Moll bei Beethoven begegnet. Zum erstenmal geschah es in jenem Largo der D-Dur-Sonate des Jahres 1798, in dem das Leid, das über ihn hereingebrochen, so erschütternd aufschreit, zum zweitenmal in seinem ersten Streichquartett, dessen Adagio vom Tode Romeos und Julias, von Abschied und Tränen erzählt und das drittemal nun hier, wo es uns wie Kirchhofsluft umwittert, wo in lang gezogenen Tönen Geister ihr Lied der Klage erschallen lassen, während der Wind mit unheimlichem Stöhnen über die Gräber dahinstreicht. Was mochte es gewesen sein, das diesen Satz entstehen ließ, in welchem der Schleier von letzten Geheimnissen gelüftet wird und zugleich das Geheimnis des künstlerischen Schaffens uns undurchdringlicher denn je anblickt? ... Heiter setzt der letzte Satz ein. Wie eine sinnende Frage ist die Fermate auf dem vierten Takt, es ist, als wache einer nach bangem Schlummer in hellem Sonnenschein auf und frage sich erstaunt, ob er denn all das wirklich nur geträumt? Nun freut er sich doppelt des Tages, der die Geister der Nacht verscheuchte; beschwingten Fußes wandert er dahin durch Wiesen und Felder und hellste Lust am Dasein klingt durch sein Lied. — Die beiden Trios sind der Gräfin Marie von Erdödy gewidmet, der Gemahlin des ungarischen Grafen Peter Erdödy, die uns damit zum erstenmal begegnet. Reichardt, der sie 1808 — sie war damals 29 Jahre alt — kennen lernte, beschreibt sie als eine „hübsche kleine feine Frau, die gleich vom ersten

Wochenbett ein unheilbares Übel behielt, der allein der Genuß der Musik blieb und die selbst Beethovensche Sachen recht brav spielt". Wann die Freundschaft zwischen ihr und Beethoven begann, wissen wir nicht, es dürfte um 1803 gewesen sein. Im Jahre 1808 war sie jedenfalls eine so enge, daß, als Beethoven von seinem Sommeraufenthalt in Heiligenstadt nach Wien zurückkehrte, er bei dem gräflichen Paare Wohnung nahm. Wir erhalten ein Bild der begeisterten Pflege der Musik im Hause des Grafen aus den „vertrauten Briefen" Reichardts. Wenn wir in Betracht ziehen, daß Reichardt in Beethoven den Rivalen sehen mußte, so erscheint die rückhaltlose Bewunderung, die aus allen seinen Äußerungen über ihn spricht, doppelt bemerkenswert. Bei der Gräfin Erdödy hörte er von Beethoven und den Mitgliedern des Rasumowsky-Quartetts, Schuppanzigh und Linke, die beiden neuen Trios; wir haben von dem Eindruck, den das As-Dur-Allegretto auf ihn machte, bereits gesprochen. Bei einer anderen Gelegenheit phantasierte Beethoven „wohl eine Stunde lang, aus der innersten Tiefe seines Kunstgefühls, in den höchsten Höhen und tiefsten Tiefen der himmlischen Kunst mit Meisterkraft und Gewandtheit, daß mir wohl zehnmal die heißesten Tränen entquollen und ich zuletzt gar keine Worte finden konnte, ihm mein innigstes Entzücken auszudrücken". Auch was er über den Menschen Beethoven sagt, zeugt von echtem Mitgefühl, wenn er auch augenscheinlich nicht imstande war, den befreienden Geist, der in den Kompositionen des Meisters waltet, zu erfassen. „Es jammert mich oft recht herzinnig, schreibt er, wenn ich den grundbraven, trefflichen Mann finster und leidend erblicke, wiewohl ich auch wieder überzeugt bin, daß seine besten originellsten Werke nur in solcher eigensinnigen, tief mißmutigen Stimmung hervorgebracht werden konnten. Menschen, die sich seiner Werke zu erfreuen imstande sind, sollten dieses nie aus dem Auge lassen und sich an keine seiner äußeren Sonderbarkeiten und rauhen Ecken stoßen. Dann erst werden sie seine echten wahren Verehrer".

Wir haben mehr als einmal schon erfahren, wie schwer diese rauhen Ecken selbst seinen vertrautesten Freunden den Verkehr mit ihm machten. Das sollte sich auch in seinem Verhältnis zur Gräfin Erdödy bewahrheiten: nur wenige Monate nach der eben geschilderten Zeit verließ er in einer zornigen Aufwallung ihre Wohnung und zugleich teilte er Breitkopf & Härtel mit, daß er die Dedikation der Trios, die für die Gräfin bestimmt gewesen waren, zu ändern gedenke. Der Brief erklärt zugleich die große Zahl der Widmungen an den Erzherzog Rudolph: „wenn der Titel noch nicht fertig, wünschte ich, sie machten die Dedikation an den Erzherzog Rudolph. Ich habe einigemal bemerkt, daß eben, wenn ich anderen etwas widme und er dies Werk liebt, ein kleines Leidwesen sich seiner bemächtigt, diese Trios hat er sehr lieb gewonnen, Es würde

ihn daher wohl wieder schmerzen, wenn die Zuschrift an jemand andern ist, ist es aber geschehen, so ist nichts mehr zu machen —" Sehr bald aber scheint Beethoven die Erkenntnis gekommen zu sein, daß er selbst der schuldige Teil sei und nun schreibt er wieder einen seiner reumütigen Briefe an die Gräfin:

„Meine liebe Gräfin, ich habe gefehlt, das ist wahr, verzeihen sie mir, es ist gewiß nicht vorsätzliche Boßheit von mir, wenn ich ihnen weh getan habe — erst seit gestern Abend weiß ich recht wie alles ist, und es tut mir sehr leid, daß ich so handelte, — lesen sie ihr Billet kaltblütig und urtheilen sie selbst, ob ich das verdient habe, und ob sie damit nicht alles Sechsfach mir wiedergegeben haben, indem ich sie beleidigte ohne es zu wollen schicken sie noch heute mir mein Billet zurück, und schreiben mir nur mit einem Worte, daß sie wieder gut sind, ich leide unendlich dadurch, wenn sie dieses nicht thun, ich kann nichts thun, wenn das sofortdauern soll — ich erwarte Ihre Vergebung."

Hat Beethoven mit den Trios seiner Freundschaft zur Gräfin Erdödy ein dauerndes Denkmal gesetzt, so geschah gleiches dem Freunde Gleichenstein gegenüber mit der Cellosonate op. 69, die in diesem Sommer entstand. Ein Hauch abgeklärter Heiterkeit ruht über ihr, jener Heiterkeit, die nur in heißen Kämpfen errungen wird und die, so grundverschieden von der konventionell anmutigen des Rokoko, stets mit Größe und Energie des Ausdrucks gepaart ist. Das breit angelegte dreisätzige Werk gibt keine Rätsel auf. Charakteristisch ist, daß auch ihm wie den zwei früheren Cellosonaten ein langsamer Satz fehlt, (wir sprechen darüber ausführlich S. 458). Wie dort durch eine Einleitung zum ersten wird er hier in etwas durch eine solche zum letzten Satz ersetzt. Das Werk hält wie zeitlich so auch ideell die Mitte zwischen den zwei älteren Sonaten op. 5 und den zwei späteren op. 102. Fehlt den ersteren die Vertiefung der zwei letzteren, den letzteren die klangschöne Anmut jener, so hat die A-Dur-Sonate genug von beiden, um die hohe Gunst, in der sie von je gestanden, zu rechtfertigen. Sie nimmt dieselbe Stellung unter den Cellosonaten ein, wie die Kreutzer gewidmete unter den Violinsonaten.

Auch mit den beiden Trios und der Sonate haben wir den künstlerischen Ertrag dieses reichen Jahres noch nicht erschöpft. Hatte die Kunst durch Werke, wie die Pastoral-Symphonie und das D-Dur-Trio eine ungeahnte innere Bereicherung erfahren, so ging Beethoven jetzt daran, auch ihren Formbestand zu bereichern, indem er mit seiner Chorfantasie, einer Verbindung von Klavier, Orchester und Chor, eine neue Gattung zu schaffen suchte. Mit einer ähnlichen Idee hatte er sich, wie die Skizzenbücher erweisen, schon seit Jahren getragen. Nun sollte ein äußerlicher Umstand ihm die Veranlassung zu ihrer Ausführung geben. Er hatte für den Dezember eine Akademie angesetzt. Es lag ihm daran, dem Programm, das u. a. zwei so gewichtige Werke, wie die fünfte und sechste Symphonie enthalten sollte, einen so frischen, schlagkräftigen Abschluß wie möglich zu geben und er glaubte, ihn in einem Werke, das schon durch den

Aufwand an Mitteln eine gewisse Sensation erregen mußte, gefunden zu haben. So erklärt sich auch die überaus einfache Anlage des Werkes, mit dem es deutlich auf einen populären Erfolg abgesehen war, so auch die Tatsache, daß es kaum an einer Stelle zu wirklicher Vertiefung, kaum an einer über geistreiche Mache hinauskommt. Auch der thematische Gehalt ist ungewöhnlich leicht gewogen und überdies das Thema eine Melodie, die mindestens zwölf Jahre früher entstanden war und uns als das Lied „Gegenliebe" (s. S. 66) bekannt ist. Nach einer kurzen Klaviereinleitung, die mit ihrem reichen Schmuck an Appeggien, Terzen- und Oktavengängen durchweg auf selbstzweckliche virtuose Wirkung berechnet ist, beginnt das Finale mit einem spannenden, marschartigen Motiv der Kontrabässe, das man gerne ausführlicher verwertet gesehen hätte. Dann erscheint im Klavier das heitere, volksliedartige Thema und wird nacheinander von Flöte, Oboe, Klarinette, Streichern und vollem Orchester wiederholt oder leicht variiert. Eine weitere Variation in C-Moll schlägt ernstere Töne an, doch bald greift die frühere Fröhlichkeit wieder Platz und nun setzen auch die Stimmen zu den Worten: „Schmeichelnd hold und lieblich klingen unsers Lebens Harmonien" ein, weibliche erst, dann männliche, endlich der Chor. Auch das Folgende enthält keine Beethovenschen Geistesblitze und so wird man es verstehen, wenn ich sage, daß das Ganze mehr als ein Experiment, mehr durch das, was es gewollt, als das, was es erreicht, interessiert — als ein wesentlicher Gewinn hat sich die neue Form für die Tonkunst nicht erwiesen. Wenn man übrigens in der Fantasie einen Vorklang des Freudenchores in der Neunten Symphonie hat sehen wollen, so ist diese Ähnlichkeit eine rein äußerliche und beschränkt sich auf den volksliedartigen Charakter der beiden Melodien und ein paar harmonische Wendungen.

Schließlich seien noch die vier Vertonungen des Goetheschen „Nur wer die Sehnsucht kennt" erwähnt, von denen keine die Goetheschen Verse ganz ausschöpft und einige, besonders die zweite und dritte unter einer gewissen Steifheit der Deklamation leiden. Und noch eines anderen Gesanges Beethovens der zwar schon 1806 entstand, aber erst in diesem Jahre veröffentlicht wurde, mag hier gedacht werden. Es ist das bekannte „In questa tomba", das einer Anregung des Verfassers der Worte zufolge, zu gleicher Zeit von einer großen Anzahl von Komponisten in Musik gesetzt wurde. Die Veröffentlichung zählt 63 solcher Kompositionen, deren letzte von Beethoven ist. Wir können uns dem Urteil, das damals die Leipziger Musik-Zeitung darüber fällte, vollkommen anschließen; es lautete: „Das Ganze ist dieses trefflichen Meisters nicht eben unwert, wird aber dem Kranze seines Ruhmes schwerlich ein neues Blättchen einflechten." —

Am 17. Dezember erschien in der Wiener Zeitung folgende Anzeige:

„Musikalische Akademie.

Donnerstag den 22. Dezember hat Ludwig van Beethoven die Ehre, in dem k. k. privil. Theater an der Wien eine musikalische Akademie zu geben. Sämmtliche Stücke sind von seiner Komposition, ganz neu, und nicht öffentlich gehört worden ... Erste Abtheilung. 1. Eine Symphonie, unter dem Titel: Erinnerung an das Landleben, in F-Dur (Nr. 5). 2. Arie. 3. Hymne mit lateinischem Text, im Kirchenstyl geschrieben mit Chor und Solos. 4. Clavierconcert von ihm selbst gespielt.

Zweite Abtheilung. 1. Große Symphonie in C-Moll (Nr. 6). 2. Heilig, mit lateinischem Text, im Kirchenstyl geschrieben mit Chor und Solos. 3. Fantasie auf dem Clavier allein. 4. Fantasie auf dem Clavier, welche sich nach und nach mit Eintreten des ganzen Orchesters, und zuletzt mit Einfallen von Chören als Finale endet.

Logen und gesperrte Sitze sind in der Krugerstraße Nr. 1074, im ersten Stock zu haben. — Der Anfang ist um halb 7 Uhr."

Ob wohl ein einziger unter den Anwesenden es ahnte, welche Bedeutung dieser Abend, der der Öffentlichkeit zwei so epochemachende Werke wie die fünfte und sechste Symphonie schenkte, in der Geschichte der Musik erhalten würde? Zwar nicht einen herrlichen Anfang nur, sondern auch ein schmerzvolles Ende bedeutete er, denn mit ihm schloß Beethoven seine Virtuosenlaufbahn ab. Er hat sich danach wohl noch in Kammermusik und freien Fantasien, aber nicht mehr als Virtuose im eigentlichen Sinne hören lassen. Vielleicht war es sein künstlerisches Gewissen, das ihm, nun er nicht mehr die Ruhe zu regelmäßigen pianistischen Studien hatte, diesen Entschluß abrang, vielleicht spielte sein schlechtes Gehör, das sich besonders den höheren Lagen der Instrumente gegenüber störend bemerkbar machte, dabei mit. Jedenfalls aber war es im Einklang mit seiner Stellung und Würde, daß er auf der Höhe seines Könnens, im vollen Besitz seiner pianistischen Kraft von dem Schauplatz so mancher Triumphe abtrat. Reichardt erzählt, er habe „ein neues Fortepiano-Konzert von ungeheurer Schwierigkeit zum Erstaunen brav in den allerschnellsten Tempis ausgeführt". „Das Adagio sang er wahrhaft auf seinem Instrument mit tiefem melancholischen Gefühl, das auch mich dabei durchströmte". Im übrigen war die Gelegenheit kaum danach angetan, die neuen Werke unter guten Auspizien in die Welt zu senden. Schon die Masse des Gebotenen mußte den Genuß daran verkümmern. Es war wieder einmal eines jener Programme, die Beethovens völlige Weltunerfahrenheit beweisen. Wie sollte das Publikum eine solche Fülle von neuen Werken, deren jedes neue Ausblicke eröffnet, jedes eine Stellung für sich in der Musikgeschichte

beansprucht, an einem Abend mit verständnisvoller Teilnahme aufnehmen und genießen! Anderes trug dazu bei, den Erfolg des Abends zu trüben: die Milder, die versprochen hatte, die „Ah perfido“-Arie zu singen, sagte ab und die junge Josephine Kilitzky, eine Schwägerin Schuppanzighs, die für sie einsprang, wurde im entscheidenden Augenblick von solcher Nervosität befallen, daß sie keine Note singen konnte und abtreten mußte. Man brachte ihr eine „Herzstärkung“, die sich aber als zu kräftig erwies — kurzum, „die Arie fiel unglücklich aus“. Nicht viel besser erging es der Chorfantasie, von der sich Beethoven eine so große Wirkung versprochen hatte. An einer Stelle setzten die Klarinetten zu früh ein, ein wüstes Gewirr von Tönen war die Folge und Beethoven sah sich gezwungen, halten und noch einmal anfangen zu lassen. Er selbst beschreibt die Szene in einem Brief an Breitkopf & Härtel:

„Es werden vieleicht wieder von hier Schimpfschriften über meine letzte Musicalische Academie an die Musikalische Zeitung gerathen; ich wünschte eben nicht, daß man alles unterdrücke, was gegen mich; jedoch soll man sich nur überzeugen, daß Niemand mehr persönliche Feinde hier hat als ich; dies ist um so begreiflicher, da der Zustand der Musik hier immer schlechter wird — wir haben Kapellmeister, die so wenig zu dirigieren wissen, als sie kaum selbst dirigieren können — auf der Wieden ist es freilich noch am schlechtesten — da hatte ich meine Akademie zu geben, wobej mir von allen Seiten der Musik Hindernisse in den Weg gelegt wurden — ... ohnerachtet, daß verschiedene Fehler, für die ich nicht konnte, vorgefallen, nahm das Publikum doch alles Enthusiastisch auf — trotz dem aber werden Scribler von hier gewiß nicht unterlassen, wieder elendes Zeug gegen mich in die Musikalische Zeitung zu schiken — Hauptsächlich waren die Musiker aufgebracht, daß, indem aus Achtlosigkeit bej der einfachsten planston Sache von der Welt gefehlt worden war, ich plötzlich stille ließ halten, und laut schrie noch einmal — so was war ihm noch nicht vorgekommen; das Publikum bezeugte hierbej sein Vergnügen ...“

Daß durch ein solches Vorkommnis das Verhältnis Beethovens zu Chor und Orchester, das seit den Tagen der Fidelioproben nie das beste gewesen war, ein noch gespannteres wurde, ist selbstverständlich. So wenig Rücksicht Beethoven im Feuer des künstlerischen Schaffensaktes auf die Instrumente nahm, so wenig kannte er in der Erregung des Darstellungsaktes für die Instrumentalisten. In dem Verlangen, sein Werk ganz so wie er es mit dem geistigen Ohr vernommen nun auch zu lebendigem Erklingen zu bringen, vergaß er ihre genugsam bekannte Empfindlichkeit und behandelte sie wie ein Instrument, mit dem er nach Belieben schalten könne. Ihre nur zu deutliche Verstimmung erschien ihm dann als böser Wille und in seinen Auslassungen begegnen wir daher immer wieder der Klage über die absichtliche Läßlichkeit, mit der seine Werke zur Darstellung gebracht würden. An diesem Abend scheint es infolge der gar zu flüchtigen Vorbereitung besonders arg hergegangen zu sein, denn Reichardt berichtet, daß auch die Ausführung der beiden

Messenummern eine „gänzlich verfehlte“ gewesen sei. Über die Aufnahme der neuen Werke wissen wir wenig. Beethoven schreibt an Breitkopf & Härtel, sie sei eine enthusiastische gewesen, aber er hat wahrscheinlich zunächst an den Beifall gedacht, den die Pastorale, die das Publikum noch frisch und aufnahmefähig vorfand und seine eignen Leistungen im G-Dur-Konzert und in der freien Phantasie entfesselten. Reichardt empfing von der C-Moll-Symphonie den Eindruck, daß sie zu lang sei, was mit Rücksicht auf das überreiche Programm, das ihr vorausgegangen war, nicht zu verwundern ist und die Presse scheint von der Fülle, Größe und Neuheit des Gehörten zu benommen gewesen zu sein, um ein Urteil darüber zu wagen. Wohl währte es nicht lange, bis Beethoven Beweise der ungewöhnlichen Wirkung beider Symphonien empfing: eine Aufführung der Pastorale in Graz im Juli 1811 hatte einen so außerordentlichen Erfolg, daß wenige Wochen später schon eine Wiederholung zu wohltätigen Zwecken stattfand, die 7000 Gulden einbrachte und mit größter Genugtuung erfüllte ihn ein Aufsatz E. T. A. Hoffmanns über die C-Moll-Symphonie, der im Juli 1810 erschien und mit eindringendem Verständnis ihrer Bedeutung sowohl nach der Seite der klassisch-formalen Gestaltung als des tiefsinnig-romantischen Gehalts gerecht wurde. Aber für den Augenblick mußte ihn das Schweigen der Kritik doch stutzig machen und erbittern. Dazu kam, daß auch der Besuch der Akademie nicht seinen Erwartungen entsprochen hatte: ein russischer Musikfreund, Graf Wilhourski, erzählte Ferdinand Hiller, wie einsam er in den Sperrsitzen bei der Aufführung der Pastoral-Symphonie dagesessen und wie Beethoven ihm, als er gerufen wurde, einen sozusagen persönlichen, halb freundlichen, halb ironischen Bückling gemacht (Thayer). Ein Gefühl verbissenen Grolles bemächtigte sich seiner, wenn er daran dachte, daß er nach all den Jahren schwerer Arbeit und großer Erfolge, Jahren, in denen er unausgesetzt von seinem Besten gegeben, nicht mehr als das erreicht — statt freudig begeisterter Anerkennung eine kühle Zurückhaltung, statt eines sorgenfreien Daseins ein Leben von der Hand in den Mund. Kein Titel, keine öffentliche Stellung bewiesen, daß man ihn und was er geleistet würdige, wie er es verdiente, während ein Salieri, ein Eybler, ein Gyrowetz als k. k. Hofkapellmeister sich in der kaiserlichen Gunst sonnten. Er sah nicht, wie sehr sein unbezähmbares Temperament und sein Leiden ihm im Wege standen, er grübelte sich mehr und mehr in die Rolle des Unverstandenen, Verkannten hinein, und ein erdrückendes Gefühl des Alleinseins bemächtigte sich seiner. „Gott gebe nur dem anderen Herrn Bruder einmal statt seiner Gefühllosigkeit — Gefühl“, schreibt er im März 1809 an Johann, „ich leide unendlich durch ihn, mit meinem schlechten Gehör brauche ich doch immer Jemanden, und wem soll ich mich vertrauen?“

Was fesselte ihn eigentlich an dieses Wien, das so wenig tat, ihn zu halten! Immer häufiger drängte sich ihm die Frage auf, ob er nicht an anderer Stelle sein Glück versuchen sollte? Schon im Juli 1808 berichtet der junge Wilhelm Rust aus Wien: „Daß der Beethoven vielleicht Wien verläßt ist leicht möglich; er hat wenigstens schon sehr oft davon gesprochen und gesagt: Sie zwingen mich mit Gewalt dazu." Ja zwei Jahre vorher hieß es in einem Brief an Breitkopf & Härtel sogar, „es könne wohl geschehen, daß er von Deutschland auswandere". Und während er so von diesen widerstreitenden Gefühlen hin und hergezerrt seine Blicke suchend umherschweifen ließ, erhielt er, wir wissen nicht genau, wann, wahrscheinlich aber um die Wende des Jahres 1808 durch den Grafen Truchseß-Waldburg, königl. westfäl. obersten Kammerherrn den Antrag, als Kapellmeister Sr. Majestät von Westfalen nach Kassel zu kommen. Am 7. Januar 1809 schreibt er an Breitkopf & Härtel: „Endlich bin ich den (denn) von Ränken und Kabalen und Niederträchtigkeiten aller Art gezwungen, das einzige deutsche Vaterland zu verlassen auf einen Antrag Seiner königlichen Majestät von Westphalen gehe ich als Kapellmeister mit einem jährlichen Gehalt von 600 Dukaten in Gold dahin ab". In einer Nachschrift bittet er, „nichts mit Gewißheit öffentlich bekanntzumachen", fügt aber hinzu: „einige Winke könnte man immer in der Musikalischen Zeitung von meinem Weggehen von hier geben — und einige Stiche, indem man nie etwas rechtes hier hat für mich thun wollen". —

Der Antrag klang äußerlich verlockend genug: 600 Dukaten in Gold, wozu noch 150 Dukaten Reisegeld kommen sollten und „dafür nichts zu tun, als bisweilen vor dem König zu spielen und seine Kammerkonzerte zu leiten, welches indessen nicht oft und jedesmal nur kurz zu geschehen hat". Aber können wir für einen Augenblick nur glauben, daß Beethoven in einer solchen Stellung Befriedigung gefunden hätte? Der ernsteste der Künstler als Kapellmeister des lustigsten der Könige, der sittenreinste der Menschen als Beamter eines Hofes, an dem Sittenfreiheit oberstes Gesetz war? Ob er wirklich je daran gedacht, dem Ruf zu folgen, ist schwer zu sagen, tatsächlich kam er gar nicht dazu, den Plan ernstlich in Erwägung zu ziehen, denn das Bekanntwerden desselben rief eine solche Bestürzung unter seinen Freunden hervor, daß sofort Bemühungen einsetzten, ihn in Wien zu halten. Von der Gräfin Erdödy scheint die erste Anregung dazu gegeben, von ihr, Gleichenstein und Beethoven selbst die Formulierung der Bedingungen ausgegangen zu sein, unter denen er den Kassler Ruf abzulehnen bereit war. Auf zweierlei kam es dabei an: Beethoven einen Ersatz für das, was er aufgab, zu gewähren und eine Form dafür zu finden, die dem Angebot den Schein eines Gnadengeschenks nahm. „Wenn die Herren sich als die Miturheber jedes neuen Werkes betrachteten", — ein Standpunkt,

wie ihn ähnlich auch Richard Wagner denen, die ihn unterstützten, gegenüber einnahm — „so wäre das der Gesichtspunkt, woraus ich am ersten wünschte betrachtet zu werden und so wäre der Schein, als wenn ich einen Gehalt für nichts bezöge, verschwunden", schreibt er an Gleichenstein und in einem anderen Brief an ihn bittet er, „das Ganze sich immer auf die wahre ihm angemessne Ausübung seiner Kunst sich beziehen zu lassen, alsdann werde er (Gleichenstein) am meisten seinem Herzen und Kopf zu Willen schreiben". Die Verhandlungen müssen mit Schnelligkeit und Energie geführt worden sein, denn schon am 26. Februar empfing Beethoven aus den Händen des Erzherzogs Rudolf ein Dokument, das ihn mit hoher Genugtuung erfüllen mußte. Dasselbe lautete:

Vertrag.

„Die täglichen Beweise, welche Herr Ludwig van Beethoven von seinem außerordentlichen Talente und Genie als Tonkünstler und Compositeur gibt, erregen den Wunsch, daß er die größten Erwartungen übertreffe, wozu man durch die bisher gemachte Erfahrung berechtigt ist.

Da es aber erwiesen ist, daß nur ein so viel möglich sorgenfreier Mensch sich einem Fache allein widmen könne, und diese, von allen übrigen Beschäftigungen ausschließliche Verwendung allein im Stande sei, große, erhabene und die Kunst veredelnde Werke zu erzeugen; so haben Unterzeichnete den Entschluß gefaßt, Herrn Ludwig van Beethoven in den Stand zu setzen, daß die nothwendigen Bedürfnisse ihn in keine Verlegenheit bringen, und sein kraftvolles Genie hemmen sollen.

Demnach verbinden sie sich, ihm die bestimmte Summe von 4000, sage viertausend Gulden jährlich auszuzahlen, und zwar:

Se. kaiserl. Hoheit der Erzherzog Rudolph	Fl. 1500
Der Hochgeborne Fürst Lobkowitz	„ 700
Der Hochgeborne Fürst Ferdinand Kinsky	„ 1800
Zusammen	4000 Fl.

welche Herr Ludwig van Beethoven in halbjährigen Raten bei jedem dieser hohen Theilnehmer, nach Maßgabe des Beitrages gegen Quittung erheben kann.

Auch sind Unterfertigte diesen Jahrgehalt zu erlegen erböthig, bis Herr Ludwig van Beethoven zu einer Anstellung gelangt, die ihm ein Aequivalent für obengenannte Summe gibt.

Sollte diese Anstellung unterbleiben, und Herr Ludwig van Beethoven durch einen unglücklichen Zufall, oder Alter verhindert sein, seine Kunst auszuüben, so bewilligen ihm die Herren Theilnehmer diesen Gehalt auf Lebenslänge.

Dafür aber verbürgt sich Herr Ludwig van Beethoven, seinen Aufenthalt

in Wien, wo die hohen Fertiger dieser Urkunde sich befinden, oder einer anderen, in den Erbländern Sr. österreichisch-kaiserlichen Majestät liegenden Stadt zu bestimmen, und diesen Aufenthalt nur auf Fristen zu verlassen, welche Geschäfte, oder der Kunst Vorschub leistende Ursachen veranlassen könnten, wovon aber die hohen Contribuenten verständigt, und worin sie einverstanden sein müßten."

Daß der Erzherzog und Fürst Lobkowitz ihrer oft bewiesenen Verehrung für das Genie des Meisters in solcher Weise greifbaren Ausdruck gaben, kann uns kaum Wunder nehmen — ein neuer Name aber tritt uns in Fürst Kinsky entgegen, den der Einfluß des Erzherzogs gewonnen haben mag. Jedenfalls sah Beethoven endlich den lange gehegten Wunsch, unberührt von den quälenden Sorgen des täglichen Lebens, sich ganz seiner Kunst widmen zu können, in der ehrenvollsten Weise erfüllt und wenn viele der Werke dieses Jahres die Namen der drei hochherzigen Unterzeichner tragen, so mögen wir darin einen Tribut der Dankbarkeit, die er für sie empfand, sehen. Dem Erzherzog wurde das Es-Dur-Konzert op. 73, dem Fürsten Lobkowitz, dem auch zusammen mit dem Grafen Rasumowsky die fünfte und sechste Symphonie zugeeignet waren, das Es-Dur-Quartett op. 74, der Gemahlin des Fürsten Kinsky die sechs Gesänge op. 75 gewidmet, und es ist wohl kein Zufall, daß diese Werke die laufenden Opusnummern aufweisen. Froheste Stimmung spricht auch aus dem Brief, den Gleichenstein, der sich auf einer Reise befand, zugleich mit einem Auszug aus dem Vertrage wenige Wochen später empfing: „Du siehst, mein lieber guter Gleichenstein, wie ehrenvoll nun mein Hierbleiben für mich geworden — der Titel als kaiserlicher Kapellmeister kommt auch noch nach. Nun kannst Du mir helfen eine Frau suchen; wenn Du dort in F. (Freiburg) eine schöne findest, die vielleicht meinen Harmonien einen Seufzer schenkt ... so knüpf' im voraus an. Schön muß sie aber sein, nichts nicht Schönes kann ich nicht lieben — sonst müßte ich mich selbst lieben."

Doch nur zu bald änderte sich der Ton der Briefe. Es ist als solle ihm keine reine Freude mehr zuteil werden, denn nur wenige Monate sind vergangen, als das Dekret, das er mit so hohen Hoffnungen empfangen, ihm zu einer Quelle neuer Ärgernisse wird. Zunächst erwies sich der Betrag von 4000 Gulden als ein durchaus illusorischer, denn da das Gehalt in Papiergeld bezahlt wurde, das im Kurs beständig schwankte und damals nur etwa ein Drittel des Nennwertes ausmachte, so schrumpfte die Summe sofort entsprechend zusammen. Aber auch was so blieb, ging nicht so glatt und regelmäßig wie erwartet ein. Aus einem Briefe an Breitkopf & Härtel vom 26. Juli 1809 erfahren wir, wieviel damals zusammentraf, was ihm Lebens- und Schaffensfreude zugleich vergällte:

„Wir haben in diesem Zeitraum ein recht zusammengedrängtes Elend erlebt, wenn ich ihnen sage, daß ich seit dem 4ten Maj wenig Zusammenhängendes auf die Welt gebracht, bejnahe nur hier und da ein Bruchstück — der ganze Hergang der Sachen hat bei mir auf leib und Seele gewirkt: noch kann ich des Genusses des mir so unentbehrlichen Landlebens nicht theilhaftig werden — meine kaum kurz geschafne Existenz beruht auf einem Lockern Grund — selbst diese kurze Zeit habe ich noch nicht ganz die mir gemachten Zusagen in Wirklichkeit gehen sehen — von Fürst Kynsky, einer meiner Interessenten, habe ich noch keinen Heller enthalten — und das jetzt zu der Zeit, wo man es am Meisten Bedürfte — der Himmel weiß, wie es weiter gehen wird — Veränderung des Aufenthalts dürfte doch auch mir jetzt bevorstehen — die Kontributionen fangen mit heutigem dato an — welch zerstörendes wüstes Leben um mich her, nichts als trommeln, Kanonen, Menschen Elend in aller Art —"

Eine der traurigsten Perioden im Leben der Kaiserstadt war heraufgezogen. In unaufhaltsamem Ansturm drängte die französische Armee gegen sie vor. Am 4. Mai hatten die Kaiserin, der Erzherzog Rudolf und die übrige kaiserliche Familie die Hauptstadt verlassen, nachdem früher schon die Kinsky, Lobkowitz, Lichnowsky und Erdödy ein Gleiches getan. Am 11. Mai begann die Beschießung Wiens. Beethoven, dessen Wohnung unmittelbar im Bereich der Batterien lag, fand Zuflucht bei seinem Bruder, bei dem er, wie Ries erzählt, die meiste Zeit in einem Keller zubrachte. Doch schon am Nachmittag des 12. entschloß man sich zur Übergabe, die Franzosen zogen ein und bald wurden die Einwohner unter schwere Kontribution gelegt. Auch Beethoven wurde davon getroffen, da jeder nach der Höhe seiner Wohnungsmiete besteuert wurde und zwar bei einem Mietzins von 101 bis 1000 Gulden mit einem Viertel, von 1001 bis 2000 Gulden einem Drittel desselben. Die durchlebte Angst, die Unmöglichkeit, all dem wüsten Treiben den Rücken zu kehren und auf dem Lande Ruhe zu suchen, das Ausbleiben des Kinskyschen Beitrages, das er in Hinsicht auf die herrschende Teuerung und die Kontribution doppelt empfand, die Abwesenheit fast aller Freunde (auch die Bigots und Zmeskalls waren abgereist), alles wirkte zusammen, sein Gemüt zu umdüstern und ihm die Lust zum Schaffen zu rauben. Eine kleine Singmusik, die er angefangen hatte, wöchentlich einmal bei sich abzuhalten — er hatte sich für diesen Zweck von Breitkopf & Härtel die einschlägigen Partituren Haydns, Mozarts und Bachs (Johann Sebastians und Philipp Emanuels) erbeten — hatte er „des unseligen Krieges" wegen auch einstellen müssen. Seine einzige Zerstreuung war die Lektüre, und seine Briefe aus dieser Zeit zeigen von neuem, wie vornehm sein Geschmack und vielseitig seine Interessen waren. Er bittet Breitkopf & Härtel, ihm eine Ausgabe von Goethes und Schillers vollständigen Werken zukommen zu lassen:

„Von ihrem literarischen Reichtum geht so was bey ihnen ein und ich schicke ihnen dem für (dafür) mancherley, d. h. etwas was ausgeht in alle Welt — die zwei Dichter

sind meine lieblingsdichter, sowie Ossian, Homer, welchen letzteren ich leider nur in übersetzungen lesen kann — da sie dieselben so bloß aus ihrer literarischen Schatzkammer ausschütten zu brauchen, so machen sie mir die größte Freude damit umsomehr, da ich hoffe den Rest des Sommers noch in einem glücklichen Landwinkel zubringen zu können."

Bei anderen Gelegenheiten wünscht er den Preis einer kleinen Ausgabe Wielands zu wissen und bedankt sich für die „wirklich schön übersetzten Tragödien des Euripides". Von neuen Werken aus dieser Zeit hören wir nichts, statt dessen füllte er die öden einsamen Sommermonate damit aus, aus den Werken berühmter Theoretiker, wie Kirnberger, Fuchs, Ph. E. Bach, Türk und Albrechtsberger „Materialien zum Generalbaß und Kontrapunkt" zusammenzustellen, die ihm als Grundlage für den Unterricht des Erzherzogs dienen sollten, eine Arbeit, die seinem Pflichtgefühl ein doppelt ehrendes Zeugnis ausstellt, da wir ja von früher wissen, wie ungerne er sich mit theoretischem Unterricht befaßte. Endlich im August finden wir ihn in seinem geliebten Baden, wo damals die Flugversuche des Wiener Uhrmachers Jakob Degen stattfanden, die auch Beethoven sehr interessierten. Und jetzt wirken Wald und Flur bald wieder ihren alten Zauber und seine Stimmung wird sichtlich besser. Vielleicht trug dazu ein schmeichelhafter Brief aus Amsterdam bei, in welchem ihm seine Ernennung zum korrespondierenden Mitglied des königl. Instituts der Wissenschaften, Literatur und schönen Künste angekündigt wurde — wenn er auch Breitkopf & Härtel gegenüber darüber spottet: „wissen sie denn schon, daß ich Mitglied der Gesellschaft schöner Künste und Wissenschaften geworden bin? — also doch ein Titel — haha das macht mich lachen —"

Bald regte sich auch die alte Schaffenslust wieder, in rascher Folge wurden die oben genannten Werke und dazu die Sonaten op. 78 und 79 vollendet und schon die Wahl der Tonart Es-Dur für die wichtigsten (Konzert, Quartett und Sonate op. 81), eine Tonart, der er sich zum Ausdruck festlich heiterer Empfindungen mit Vorliebe bediente, ist ein Gradmesser für die Stimmung, in der er sich bei ihrem Entstehen befand. Und dem widerspricht auch nicht die Tatsache, daß der erste Satz des Konzertes schon im Anfang des Jahres entworfen wurde und die Sonate die Bezeichnung die Abschiedssonate führt, denn gerade jene Monate waren durch die Verhandlungen über das Dekret und sein Zustandekommen besonders hoffnungsvoll erregte und die Sonate ist weit entfernt von jener Tragik des Gehaltes, die der Titel andeutet.

Das Es-Dur-Konzert nimmt unter den Konzerten für Klavier dieselbe Stelle ein wie das Violinkonzert unter denen für Violine. Es ist der Prüfstein höchster Meisterschaft, bei der vollendetste Virtuosität und ein alle Schattierungen

des Ausdrucks beherrschender Anschlag nur erst notwendige Voraussetzungen, letzte Durchgeistigung des Stoffes unerläßliche Bedingung ist, soll das Werk zur Wirkung gebracht werden. Nur dem reifesten Künstlertum sollte es deshalb vorbehalten bleiben.

Ein strahlender Glanz liegt über dem ersten Satz, in welchem der ganze Zauber märchenhafter Romantik aufblüht, in dem ritterliche Gestalten bald in trotzigem Kampfesruf und bald in zärtlichem Werben ihre Stimmen erheben und Nixen ihr sehnsüchtig lockendes Lied singen, indes Waldhörner verträumt herüberklingen. Das Ganze ist fast wie ein Wettkampf zwischen Klavier und Orchester, als forderten sie sich trotzig zum Kampf heraus und rängen miteinander, dann wieder als reichten sie sich freundschaftlich die Hände und ordneten sich jedes willig dem anderen unter. Die Art, wie Beethoven seine drei großen Konzerte eröffnet, zeigt, wie er sich immer mehr von der Tradition freimachte. Im C-Moll-Konzert hat noch das Orchester mit großem Tutti das erste Wort; im G-Dur-Konzert spricht das Klavier zuerst, macht aber nach vier Takten schon dem Orchester für das Eröffnungstutti Platz; im Es-Dur-Konzert setzt nach einem mächtigen Akkord des Orchesters das Klavier zu einer brillanten Kadenz ein, die, dem weichen Anfang des G-Dur-Konzertes gegenüber gleich die heroische Note anschlägt und sofort dem Spieler Gelegenheit gibt, sich als Meister seines Instrumentes zu erweisen. Diese Kadenz, die später erweitert wiederkehrt, ersetzt die sonst übliche, die hier — wieder eine Neuerung und ein Fortschritt — ganz beseitigt ist.

Das Adagio (H-Dur), das wohl mehr als Einleitung zum Finale gedacht ist, ist ein echt Beethovenscher Gesang, von überquellender Innigkeit. Vom Orchester eingeführt wird er vom Klavier mit einer wie eine Improvisation klingenden, schön gesteigerten Melodie beantwortet, die erst in H, dann in D gebracht in das erste Thema zurückführt, das nun dem Klavier zuerst, dann dem Orchester, umspielt von anmutigen Klavierfiguren, zuerteilt ist. Es leitet unmittelbar in das Rondo-Finale über, das mit seinem ritterlich kecken ersten Thema, (aus dessen elftem und zwölftem Takt später in meisterhafter Weise die anmutige Coda entwickelt wird) und seinem anschmiegsamen zweiten Thema so glücklich das ganze Werk abrundet.

Leuchtet es uns aus dem Es-Dur-Konzert wie hellster Frühlingsglanz entgegen, so ruht etwas wie Herbstsonnenschein auf dem Es-Dur-Quartett. Heiteres Leben pulsiert in dem ersten Satz, der die Antwort auf die schwermütige Frage des kurzen einleitenden Adagios zu geben scheint. Erinnerungen aus vergangenen Tagen, Bilder begrabener Hoffnungen ziehen im zweiten an uns vorüber. Doch voll Energie werden im dritten die dunklen Gedanken ver-

scheucht, nicht im Grübeln über das Einst, sondern im kraftvollen Erfassen des Jetzt findet und behauptet der Mensch sich selbst und der letzte, bald schwungvoll bewegte, bald besinnlich ruhige Satz atmet jene stille Heiterkeit, die innere Festigung und Selbstsicherheit stets im Gefolge haben.

Die Sonate op. 78 (Fis-Dur) gehört zu den wenigst bekannten Werken des Meisters, ihre Kürze und verhältnismäßig geringe Wirksamkeit schrecken die Pianisten, ihre technischen Schwierigkeiten die Dilettanten. Und doch ruht ein unendlicher Reiz über ihr, ein Reiz, der in seiner Mischung von Liebenswürdigkeit, Pikanterie und Ernst sich freilich nur dem tiefer Blickenden offenbart und höchste Anforderungen an die Ausführung stellt. Wie hoch Beethoven selbst sie einschätzte, geht aus den folgenden von Czerny mitgeteilten Worten hervor: „Immer spricht man von der Cis-Moll-(„Mondschein")-Sonate; ich ich habe doch wahrhaftig Besseres geschrieben. Da ist die Fis-Dur-Sonate doch etwas anderes." Ein Kind fröhlichster Laune fügt sie sich vortrefflich in das Gesamtbild des Schaffens jener Zeit ein, vielleicht aber wirft die Widmung an Therese von Brunswick noch ein besonderes Licht auf das launig anmutige Werkchen. Ihr Name begegnet uns nicht zum erstenmal, denn für sie und ihre Schwester, die Gräfin Deym, wurden die 1801 geschriebenen vierhändigen Variationen über ein Lied komponiert. Ihr Bruder, der Graf Franz von Brunswick, gehörte zu Beethovens intimstem Freundeskreis, er ist der einzige, den er mit „lieber Bruder" anredet; bei seinen häufigen Besuchen auf den Gütern der Familie traf er oft auch mit Therese zusammen und Worte wie die folgenden aus einem Briefe an Brunswick (11. Mai 1807, nicht 1806 wie Beethoven geschrieben): „küsse deine Schwester Therese, sage ihr, ich fürchte, ich werde groß, ohne daß ein Denkmal von ihr dazu beiträgt, werden müssen", wenn ich ihnen auch nicht die übertriebene Bedeutung wie andere beimessen möchte, deuten jedenfalls darauf hin, daß das Verhältnis zwischen Beethoven und Therese ein ungewöhnlich herzliches gewesen sein muß. Es war sicher ein besonderer Ausdruck seiner Freundschaft für die Geschwister, wenn er sie beide zu gleicher Zeit mit Widmungen bedachte, den Bruder, dessen Namen auch die Sonate op. 57 schon trägt, mit op. 77, die Schwester mit op. 78. Auch mit Therese von Brunswick werden wir uns noch zu beschäftigen haben, hier handelt es sich zunächst nur um die Sonate. Vielleicht verdanken wir die letztere überhaupt nur dem Wunsch, der Freundin eine Aufmerksamkeit zu erweisen, wie die Abschiedssonate, wie wir gleich sehen werden, ebenfalls durch besondere Umstände hervorgerufen wurde. Denn Beethovens Interesse für das Klavier als Soloinstrument war das alte nicht mehr. Je reicher ihm der Quell des Schaffens strömte, um so mehr ging ihm die Geduld für regelmäßige pianistische Studien verloren. Er ließ sich am liebsten nur noch

in freien Phantasien hören und erwog einmal ernstlich den Gedanken einer Kunstreise, auf der er sich als Komponist, Dirigent und Improvisator betätigen, Ries aber seine Konzerte spielen sollte. Er hatte früher in seinen Klaviersonaten sein Geheimstes, Intimstes ausgesprochen, nun er sie nicht mehr selbst spielte, schien es besonderer Anlässe zu bedürfen, um ihn zu einer Gattung zurückzuführen, deren Pflege ihm sonst innerstes Bedürfnis gewesen war. Sie wurde es ihm später von neuem, aber darüber gingen Jahre hin und zwischen der 1804 entworfenen Appassionata und der A-Dur-Sonate op. 101 (1816) entstanden außer den beiden genannten nur die Sonatine op. 79 und die gleichfalls für einen bestimmten Zweck geschriebene E-Moll-Sonate op. 90 (1814), und in einem Briefe an Breitkopf & Härtel vom 19. Oktober 1809 heißt es geradezu: „ich gebe mich nicht gern mit Klavier Solo Sonaten ab — doch verspreche ich ihnen einige". Wir können die, wie schon die Bezeichnung andeutet, für mäßige Spieler (vielleicht Therese Malfatti?) berechnete Sonatine, die sich seltsam genug innerhalb der übrigen Werke der Periode ausnimmt und wahrscheinlich nur in Erfüllung eines Wunsches der Verlagsfirma geschrieben wurde, hier ausschalten. Viel wichtiger sind die drei anderen Sonaten. Solange Beethoven die Sonaten noch gewissermaßen für sich selbst schrieb, war es ihm wie noch keinem vor ihm gelungen, einen höchst persönlichen, höchst poetischen Inhalt in Formen von höchster pianistischer Wirksamkeit zu kleiden. Während auf der einen Seite jeder Anschein, als habe er auf eine solche absichtlich hingearbeitet, vermieden wurde, brachte es sein eigenes großes Können mit sich, daß er bei der Ausführung seiner Ideen ohne Rücksicht auf Schwierigkeiten alle Möglichkeiten der Technik in Rechnung zog; in seinen Finales vor allem wußte er fast immer Sätze von unwiderstehlicher Schlagkraft hinzustellen. Wir haben ferner bereits gesehen, wie er die viersätzige Form, die zuerst die Regel bildete, im Laufe der Zeit mehr und mehr durch die dreisätzige ersetzte, bis auch der langsame Satz in op. 53 zu einer kurzen Einleitung ins Finale zusammenschrumpfte, im op. 54 ganz verschwand und im op. 57 mit dem Finale zu einem untrennbaren Ganzen verknüpft wurde. Die Sonaten verlieren damit den typischen Sonatencharakter und bekommen den von Improvisationen, die er im äußern Umriß zu Sonatensätzen gestaltete. aus jenem unzerstörbaren Gefühl für Klarheit der Formgebung, das ihn, wie Czerny berichtet, auch seinen freien Phantasien häufig diese Form geben ließ. Hierbei bleibt Beethoven fürs erste stehen. Die Sonate op. 81 bringt statt eines ausgeführten Adagios eine langsame Einleitung zum Finale und die beiden anderen bestehen nur aus zwei Sätzen. Allmählich wird auch die Behandlung des Technischen eine andere, der Sinn für pianistische Wirkung äußert sich nicht mehr wie früher: im op. 78 große Schwierigkeiten ohne

entsprechende Wirksamkeit, im op. 90 ein völliges Zurücktreten des rein pianistischen Elementes.

Wir wenden uns jetzt zur Es-Dur-Sonate op. 81, von deren drei Abteilungen, die erste im Originalmanuskript „Das Lebe Wohl

Wien am 4ten May 1809

bei der Abreise seiner Kaiserl. Hoheit des verehrten Erzherzogs Rudolph" die letzte: „Die Ankunft Sr. kaiserl. Hoheit des verehrten Erzherzogs Rudolph

den 30ten Januar 1810"

überschrieben ist. Bei der Veröffentlichung erhielten sie die Titel „Das Lebewohl", „die Abwesenheit" und „das Wiedersehen".

Hier handelt es sich also um ein Werk, das nicht wie so viele andere nur dem Erzherzog gewidmet, sondern durch ihn hervorgerufen, für ihn als besondere Ehrung geschrieben wurde. Einmal in Beethovens Leben ein Akt höfischer Huldigung, höfisch, weil der Schmerz über die Trennung, die Freude über das Wiedersehen so ganz echt doch wohl nicht waren. Daß Beethoven eine aufrichtige Neigung für den kunstbegeisterten Schüler und Bewunderer empfand, wissen wir bereits, auch die Briefe aus dieser Zeit sprechen dafür, so wenn er einmal schreibt: „Etwas Kleineres als unsere Großen gibt's nicht, doch nehme ich die Ertzherzoge davon aus". Aber viel häufiger bricht aus seinen Auslassungen der Ingrimm über den qualvollen Zwang, den das Verhältnis notwendig mit sich brachte, hervor. Haben nun die eben angedeuteten Umstände irgendeine Rückwirkung auf die Sonate gehabt? Mehr als ein Beethovensches Werk haben wir bereits kennen gelernt, aus dem sich mit fast programmäßiger Deutlichkeit ein bestimmter Inhalt herauslesen ließ. Aber es ist ein anderes, ob eine Empfindung so übergewaltig nach künstlerischer Gestaltung verlangt, daß das entstandene Werk in jedem Ton von ihr durchtränkt ist, und so ungewollt im Hörer Vorstellungen ähnlich denen, die jene Empfindungen erzeugten, erweckt, oder ob der Komponist von dem Vorsatz, bestimmte Empfindungen in Töne umzusetzen, ausging. Es wäre sehr wohl denkbar, daß ein Werk wie diese Sonate die Frucht rein seelischer Vorgänge wäre, etwa wie die Trennung von der Geliebten einige der schönsten lyrischen Ergüsse der Weltliteratur hervorgerufen hat. Aber können wir glauben, daß die zeitweise Abwesenheit eines Mannes, dessen Anwesenheit ihm so oft zur erdrückenden Last wurde, Beethoven so tief berührt hätte, daß seine Empfindungen sich naturnotwendig in Töne umsetzten? Und wenn wir diese Frage, wie es gar nicht anders möglich ist, verneinen, sprechen wir damit nicht dem Werk den Urgrund aller wirklichen Inspiration, den aus letzten Empfindungstiefen aufwallenden Schaffensimpuls, ab? Prüfen wir es daraufhin, so

müssen wir uns vor allem immer wieder bewußt sein, daß es hier wie in jedem musikalischen Kunstwerk, im programmatischen ebenso wie im absoluten, nicht darauf in erster Linie ankommt, ob ein gegebener Inhalt mit greifbarer Deutlichkeit, sondern darauf, ob er in Formen von jener Spontaneität, die wir sonst an Beethoven gewohnt sind, dargestellt ist; nie dürfen wir den Eindruck empfangen, als sei der Fluß der Erfindung mit bewußter Absichtlichkeit aus seiner natürlichen Bahn gelenkt worden. Und da müssen wir bei aller Bewunderung für die vielen Schönheiten der Sonate sagen, daß sie mehr als eine Stelle enthält, in der wir mehr die Stimme der Reflexion als der Inspiration vernehmen, die sich mehr an den Verstand als das Gefühl wendet, wo wir deutlich den Einfluß eines außermusikalischen Elementes auf die Entwicklung der musikalischen Ideen verspüren. Das ist besonders im ersten Satz der Fall. Dem Allegro geht ein kurzes Adagio voraus, dessen erstem dreinotigen Motiv die Worte „Lebe wohl!" hinzugefügt sind. Wie das Allegro dann diese drei Noten als Leitmotiv nimmt, das in den verschiedensten Verkleidungen überall auftaucht, wird an anderer Stelle auseinandergesetzt. Durchaus zwanglos gibt der Meister sich in sämtlichen Themen. Anders aber in der Durchführung; die häufige Wiederkehr des „Lebewohl" hat hier etwas Gezwungenes, hier merkt man Absicht: inmitten des Lärms, der Aufregungen des Aufbruchs die leise geflüsterten Abschiedsworte. Aber die ganze Stelle, ebenso wie die entsprechende der Coda, überzeugt nicht recht, weder musikalisch, noch inhaltlich. Wundervoll ist aber der Schluß des Satzes, das von Beethoven so häufig angewandte Kunstmittel des allmählichen Ersterbens der Musik erscheint hier als ein notwendiger Zug im Bilde: die ineinanderklingenden Lebewohlrufe, die Stille, die sich allmählich herabsenkt, das Gefühl des Alleinseins, das die einsam über den dunklen Bässen schwebenden hohen Gänge hervorrufen, alles wirkt zusammen, um der Szene greifbare Wirklichkeit zu geben, während alles zugleich ganz natürlich aus dem leitenden Motiv herauswächst. Das kurze Andante espressivo, „die Abwesenheit" — halb schwermütiges Grübeln, halb hoffende Erwartung — dient als Einleitung zum letzten Satz „das Wiedersehen". In ihm ist alles unverfälschter Empfindungserguß, wir mögen darin Einzelheiten der Szene des Wiedersehens finden oder nicht, die Hauptsache ist, die Musik stürmt in hinreißendem Schwung dahin, vom ersten bis letzten Takt jubelnde Freude. Freilich das Bild, das sie besonders beim Übergang vom Andante zum Finale heraufbeschwört, ist nicht das des Wiedersehens zweier Männer, — die Empfindung, die sich dabei spiegelt, ist die der fiebernden Erwartung, der überströmenden Seligkeit des Jünglings, der die Geliebte nach banger Trennung wieder an sein Herz drücken darf. Jene Übergangstakte, sind sie nicht wie ein atemloses Aufhorchen:

„Hat nicht der Riegel geklirrt,
Hör' ich das Pförtchen nicht gehn?"

Und vielleicht weilten Beethovens Sinne, während er diese Sätze schrieb, an ganz anderer Stelle als beim Erzherzog, vielleicht war es eine liebliche Mädchengestalt, die diese Töne in Wahrheit hervorzauberte — Therese Malfatti! Doch von ihr später. — Noch zwei andere Werke für das Klavier gehören hierher, die Phantasie op. 77 und die Variationen op. 76. Die erstere besteht aus einer Einleitung, die durch eine Folge sehr freier Modulationen den Charakter des Improvisierten, der Phantasie zu wahren sucht und allmählich in ein einfaches Thema übergeht, das dann variiert wird. Das Werk gehört als Ganzes zu den wenigst gehaltvollen und erfolgreichen des Meisters und beweist, wieviel glücklicher er war, wenn er in fester Form arbeitete. — Die Variationen werden gewöhnlich als „Variationen über den Türkischen Marsch aus den Ruinen von Athen" bezeichnet, sind aber tatsächlich zwei Jahre vor den „Ruinen" entstanden. Beethoven hat das Thema als türkischen Marsch in das letztere Werk übernommen und diesem damit seine weitaus populärste Nummer gegeben. So prickelnd und originell das Thema, so konventionell und wenig bedeutend sind die sechs Variationen. Es ist fast, als sei jenes zu charakteristisch, als daß die Veränderungen ihm nicht etwas von seiner Eigentümlichkeit hätten nehmen sollen und so hat es das Ganze trotz der großen Wirksamkeit des Themas und der verhältnismäßig leichten Spielbarkeit der Variationen nie zu besonderer Beliebtheit bei Publikum und Pianisten gebracht.

Das Stück ist „seinem Freunde Oliva" gewidmet, dessen Namen uns damit zum ersten Male entgegentritt. Oliva war Bankbeamter, begeisterter Verehrer der Beethovenschen Kunst und augenscheinlich einer jener dienstbereiten Menschen, deren Beethoven so sehr benötigte, doppelt jetzt, wo der Bruder Johann in Linz wohnte und das gespannte Verhältnis zu Carl dessen Inanspruchnahme ausschloß. Daß Oliva aber auch Eigenschaften besessen hat, die ihn im höheren Sinne der Freundschaft Beethovens würdig machten, beweist die Zuneigung, die Varnhagen von Ense und Rahel für ihn faßten, als sie ihn 1811 in Teplitz, wohin er mit Beethoven gekommen war, kennen lernten. Sein Verhältnis zu unserem Meister war manchem Wandel unterworfen. Einmal, einem Brief Olivas an Varnhagen nach wohl unter dem Einfluß jenes jungen Stoll, für den sich Beethoven bei Hammer-Purgstall eingesetzt hatte, wäre es fast zum Bruch gekommen, Beethoven warnt Brunswick vor dem „Lumpenkerl Oliva". Aber wir wissen ja zur Genüge, wie leicht sich Beethoven von seinem Temperament zu solchen explosiven Bemerkungen hinreißen ließ, und wie schnell er sie nachher bereute. Auch diesmal scheint die Verstim-

mung nicht lange angehalten zu haben, jedenfalls schied Oliva aus Beethovens Kreis erst aus, als er 1820 Wien verließ, um sich in Petersburg niederzulassen.

Es bleiben uns noch die sechs Gesänge op. 75 zu erwähnen, von denen vier auf Goethesche Texte komponiert sind. Wir haben früher schon von der stets wachsenden Begeisterung Beethovens für Goethe gesprochen. Wie reiche Anregungen er aus der Lektüre seiner Werke schöpfte, beweist die große Zahl Goethescher Dichtungen, die von ihm vertont wurde. Das Urpersönliche, Improvisatorische derselben, an das Goethe dachte, als er sie einmal Gelegenheitsgedichte nannte, berührte eine nahe verwandte Seite in Beethovens eigenem Wesen. In diesem Sinne allein müssen wir auch den Vergleich zwischen Goethe und Schiller verstehen, den er einmal Czerny gegenüber machte: „Schillers Dichtungen sind für die Musik äußerst schwierig. Der Tonsetzer muß sich weit über den Dichter zu erheben wissen. Wer kann das bei Schiller? Da ist Goethe viel leichter.“ Der ewige Zauber der Goetheschen Lyrik liegt darin, daß, wie sie unmittelbar aus der Empfindung hervorgetrieben ist, sie sich ebenso unmittelbar auch an sie wendet. Ein Goethesches Gedicht erweckte in Beethoven sofort jene schaffensfreudige Stimmung, die ihn mühelos der Verse Herr werden ließ, so daß er, von seiner Phantasie getragen, sich über sie erhoben fühlte, ihrer kaum noch bedurfte. Schiller hat zwar selbst von der musikalischen Stimmung, in der er sich beim Dichten befand, gesprochen, aber das reflektive Moment, das in den meisten seiner Gedichte vorherrscht, versagt ihnen den direkten Appell an die Empfindung und hat zur Folge, daß ihre Wirkung in hohem Maße auf einem verstandesmäßigen Erfassen beruht. Das aber bringt es mit sich, daß der Leser, indem er den Gedankengängen des Dichters nachzugehen versucht, sich stets seiner Inferiorität ihm gegenüber bewußt bleibt. Aus Schillers Gedichten Musik herauszuschlagen, hätte für Beethoven einer besonderen Willensanstrengung bedurft, während die Goetheschen den Funken der Inspiration in ihm ohne weiteres entzündeten. Das beglückende Gefühl der Kraft, das ihn erfüllte, wenn er an die Komposition eines Goetheschen Gedichtes ging, oder besser, wenn ihm ein Goethesches Gedicht zur Musik wurde, empfand er bei Schiller nie, er vermochte nicht, sich über ihn zu erheben und deshalb mußte seine Kunst ihm gegenüber auch versagen.

Unter den sechs Liedern des op. 75 ist das originellste das Lied vom Floh, dem man die offensichtliche Freude an der witzigen Kleinmalerei anmerkt, das schönste aber das Lied Mignons, „Kennst du das Land“. Er schrieb es an einem Maitage des Jahres 1810, das Herz erfüllt von heißem Sehnen. Er hatte es eben beendet, da fühlte er eine Hand auf seiner Schulter und als er unmutig aufblickte, sah er in die Augen eines schönen jungen Mädchens, das sich ihm als Bettina Brentano vorstellte. Er reichte ihr die Hand und sagte: „Ich habe

eben ein schönes Lied gemacht für Sie, wollen Sie es hören?" Nun sang er es ihr mit seiner rauhen Stimme vor und als sie auf seine Frage, ob es ihr gefalle, nickte, sagte er begeistert: „Nicht wahr, es ist schön, wunderschön, ich wills noch einmal singen." Die kleine Geschichte, von Bettina selbst erzählt, ist vielleicht charakteristischer für sie als für Beethoven. Sie bringt uns zu einer Frau, die, so kurz ihre persönlichen Berührungen mit Beethoven waren, doch von dem Beethovenbiographen nicht übergangen werden kann, weil sich an sie eine Kontroverse knüpft, die seit einem halben Jahrhundert die Gemüter erhitzt und noch keinen endgültigen Abschluß gefunden hat.

Das Ewig-Weibliche

Therese Malfatti. Bettina Brentano

„Ich ward von Ihnen überrascht in einem Augenblick, wo der Mißmuth ganz meiner Meister war", läßt Bettina Beethoven sagen.

Eine verführerische Hoffnung war ihm eben zerstört worden. Noch einmal war sein Herz in leidenschaftlicher Liebe entflammt und wieder war eine Enttäuschung sein Los gewesen. Auch hier sind wir auf bloße Vermutungen angewiesen, aber es kann kaum ein Zweifel darüber sein, daß das Mädchen, um das es sich handelt, Therese Malfatti war, die Schwester der Braut Gleichensteins, die Nichte des bekannten Dr. Malfatti, der auch Beethovens Arzt war. Mit ihr müssen wir uns beschäftigen, bevor wir uns zu Bettina wenden. Sie war kaum 17 Jahre alt, als sie die heiße Sehnsucht nach dem Glück der Liebe, die auch der Verrat Julia Guicciardis in Beethovens Herzen nicht zum Schweigen gebracht hatte, zu neuer Glut entfachte. Durch Gleichenstein wurde Beethoven in das Malfattische Haus eingeführt und zwar einige Zeit bevor jener durch verwandtschaftliche Bande mit demselben verknüpft wurde. Den zwei jugendlichen kunstbegeisterten schönen Töchtern konnte es nicht schwer werden, zwei ideal angelegte junge Männer zu fesseln. Beethoven gibt uns von Therese ein anschauliches Bild, wenn er einmal an sie schreibt: „Vergessen Sie doch ja nicht ... das Klavier oder überhaupt die Musik im ganzen genommen, sie haben so schönes Talent dazu, warum es nicht ganz kultivieren, sie die für alles schöne und gute soviel Gefühl haben", und wenn er in demselben Briefe von der flüchtigen, alles im Leben leicht behandelnden Therese spricht, so mag das wohl ihrer Jugend zugute gehalten werden. Gleichensteins Erfolg bei der älteren Schwester mochte Beethoven ermutigen und gerade in diesem Jahre 1810 hatten seine Verhältnisse sich so gestaltet, daß er sich wohl getrauen durfte, einer Frau ein angemessen behagliches Heim zu schaffen. Zwar klagte er noch am 6. Juni Breitkopf & Härtel, seine 4000 Gulden machten nicht einmal 1000 in Konventionsmünze, aber bald erhielt er den rückständigen Teil seines Jahrgehaltes von Kinsky im Betrage von 2250 Gulden, nachdem auch Clementi schon im Februar die längst schuldigen 200 Pfund Sterling (400 Dukaten) bezahlt hatte; seine Verbindung mit dem großen Leipziger Verlagshaus war inzwischen ebenfalls eine immer engere geworden, beträchtliche Summen flossen ihm auch aus dieser Quelle zu und endlich hatte er für das Edinburger Verlagshaus Thomson die Bearbeitung von 43 schottischen, irischen und walisischen Volksliedern für den Preis von 100 Dukaten übernommen. Wenn er an Gleichenstein einmal 300 Gulden schickt, um ihm Leinwand für Hemden

und „wenigstens ein halbes Dutzend Halstücher" zu besorgen und hinzufügt, „er solle ihm wissen lassen, ob er mehr brauche und wieviel?, er schicke es gleich", so zeigt das nicht nur, wie reichlich er mit Geld versehen war, sondern auch, daß er damals auf solche Äußerlichkeiten noch etwas gab. Wir dürfen wohl annehmen, daß der Wunsch, eine möglichst gute Figur vor seiner Angebeteten zu machen, nicht wenig dabei mitsprach. Beethoven-Herkules zu den Füßen der Therese Malfatti-Omphale: das Bild ist zu hübsch, als daß wir den folgenden Brief an den altbewährten Freund Zmeskall, der sich ihm jüngst erst wieder bei dem Engagement des Dienerpaares Herzog hilfreich erwiesen hatte, unterdrücken könnten. Beethoven hatte auf ein paar Stunden einen Spiegel von ihm geliehen und nun schreibt er ihm, der augenscheinlich in das Geheimnis eingeweiht war (18. April 1810):

„Sejn Sie nicht böse über mein Blättchen — erinnern sie sich nicht der Lage, worin ich bin, wie einst Herkules bej der Königin omphale??? ich bat sie mir einen Spiegel zu kaufen, wie der Ihrige, und bitte sie sobald sie den ihrigen, den ich ihnen hier Mitschicke, nicht brauchen, mir ihn doch heute wiederzusenden, denn der Meinige ist zerbrochen — leben Sie wohl und schreiben ja nicht mehr der große Mann über mich — denn nie habe ich die Macht oder die Schwäche der menschlichen Natur so gefühlt als itzt."

Er mochte wohl so schreiben: er war im Begriff, sein Geschick in die Hand eines halben Kindes zu legen, Zweifel und Hoffen stritten in seinem Herzen miteinander; seine in harten Schicksalskämpfen errungene Kraft, sein stolzes Selbstbewußtsein, wo waren sie hin? „Mein Stolz ist so gebeugt, auch unaufgefordert würde ich mit dir reisen dahin", schreibt er an den Freund, der im Begriff ist, einer Einladung der Malfattis auf ihr Landgut zu folgen. Die Briefe sind die einzige Quelle unserer Kenntnis dieses Romans, aber all das Hangen und Bangen, das himmelhoch jauchzend und zu Tode betrübt der Liebe tritt uns aus diesen kargen und doch so beredten Bemerkungen mit ergreifender Deutlichkeit vor die Augen. Sie mögen für sich selbst sprechen:

„Hier die S. (Sonate) die ich der Therese versprochen. Da ich sie heute nicht sehen kann, so übergib sie ihr — empfehl mich ihnen allen, mir ist so wohl bei ihnen allen, es ist, als könnten die Wunden, wodurch mir böse Menschen die Seele zerrissen haben, wieder durch sie könnten geheilt werden, ich danke Dir, guter G. daß du mich dorthin gebracht hast."

„Diesen Abend komme ich zu den lieben Malfattis."

„Grüße nur alles was dir und mir lieb ist, wie gerne würde ich noch hinzusetzen und wem wir lieb sind???? wenigstens gebührt mir dieses ? Zeichen .... Leb wohl, sei glücklich — ich bin's nicht —"

„Da ich mit meiner Zeit nicht auslange diesen Morgen, so komme ich gegen Mittag zum Wilden Mann im Prater, ich vermuthe, daß ich dort keine wilden Männer, sondern schöne Grazien finden werde, und dafür muß ich mich auch noch erst harnischen."

Beethoven vor dem Spiegel stehend und sich aufputzend, um seiner Schönen zu gefallen — man begreift, wenn man sich das Bild vergegenwärtigt, wie sehr er selbst sich dabei der Schwäche der menschlichen Natur bewußt werden mußte. Und welche Seligkeit sein Herz im Beisammensein mit ihr empfand! Einem Abend bei ihr folgt eine schlaflose Nacht — was tut's, bringt doch der neue Tag ihm die Hoffnung, sie wiederzusehen. „Ich bitte Dich mir heute sagen zu lassen, wenn die M. zuhause Abends bleiben — Du wirst sicher einen angenehmen Schlaf gehabt haben — ich habe zwar wenig geschlafen, aber ein solches Erwachen ziehe ich allem Schlaf vor —".

Der Tochter zu gefallen bietet er der Mutter seine Dienste an; was möchte er nicht tun, den verehrten Menschen einen Beweis seiner Freundschaft zu geben! Welche Überwindung mußte es ihm kosten, ein Anerbieten wie dieses zu machen: Frau Malfatti möchte ein Klavier kaufen; Beethoven ersucht Gleichenstein, sie zu bitten, ihm hierin „völlige Freiheit zu lassen, über 500 Gulden solls nicht kosten, soll aber weit mehr wert sein, Du weißt daß mir diese Herren immer eine gewisse Summe anbieten, wovon ich nie Gebrauch mache, dieses macht aber wohl, daß ich einmal ein teures Instrument sehr wohlfeil bezahlen kann und gern würde ich hier die erste Ausnahme von meinem festgesetzten Betragen in diesem Stücke machen".

Und dann findet er endlich auch eine Gelegenheit, ihr schriftlich wenigstens anzudeuten, was er ihr mündlich nicht zu sagen wagt. Wie zart und doch wie überquellend innig ist das Empfinden, das aus seinen Worten spricht, wie ängstlich besorgt ist er, daß die frohe Laune, in der sie ihn einmal — angeregt von ihrer Gegenwart und vielleicht einem Glase Punsch — gesehen, ihr kein falsches Bild von ihr geben möge! — und sie war 17 Jahre alt und er der berühmte Künstler, vor dessen Genius die ganze Welt sich beugte!

„Sie erhalten hier, verehrte Therese, das Versprochene, und wären nicht die Triftigsten Hindernisse gewesen, so erhielten sie noch mehr, um ihnen zu zeigen, daß ich immer mehr meinen Freunden leiste als ich verspreche — ich hoffe und zweifle nicht daran, daß sie sich eben so schön beschäftigen als angenehm Unterhalten — letzteres doch nicht zu sehr, damit man auch noch unser gedenke. — Es wäre wohl zuviel gebaut auf sie oder Meinen Werth zu hoch angesetzt, wenn ich ihnen zuschriebe „die Menschen sind nicht nur zusammen wenn sie bejsammen sind, auch der Entfernte, der Abgeschiedne lebt unß". wer wollte der flüchtigen alles im Leben leicht behandelnden T. so etwas zuschreiben? — ich lebe sehr einsam und still, obschon hier und da mich lichter aufwecken möchten, so ist doch eine Unausfüllbare Lücke, seit sie alle fort von hier sind, in mir entstanden, worüber selbst meine Kunst, die mir sonst so getreu ist, noch keinen Triumph hat erhalten können .... wie glücklich sind sie, daß sie schon so früh aufs Land konnten, erst am 8ten kann ich diese Glückseeligkeit genießen, kindlich freue ich mich darauf, wie froh bin ich einmal in Gebüschen, Wäldern, unter Bäumen, Kräutern, Felsen wandeln zu können, kein Mensch kann das Land so lieben

wie ich — geben doch Wälder, Bäume, Felsen den Widerhall, den der Mensch wünscht — Bald erhalten sie einige andere Compositionen von mir, wobej sie nicht zu sehr über schwierigkeiten klagen sollen — haben Sie Göthes Wilhelm Meister gelesen, den von Schlegel übersetzten shakespear, auf dem Lande hat man so viele Muße, es wird Ihnen vieleicht angenehm sejn, wenn ich ihnen diese Werke schicke. — Der Zufall fügt es daß ich einen Bekannten in ihrer Gegend habe, vieleicht sehn sie mich an einem frühen Morgen auf eine halbe Stunde bey ihnen, und wieder fort, sie sehn daß ich ihnen die kürzeste Langeweile bereiten will. —

Empfelen sie mich dem Wohlwollen ihres Vaters, ihrer Mutter, obschon ich mit Recht noch keinen Anspruch drauf machen kann, — Leben Sie nun wohl, verehrte T., ich wünsche ihnen alles was im Leben gut und schön ist, Erinnern sie sich meiner und gern — vergessen sie das Tolle — sejn sie überzeugt, Niemand kann ihr Leben froher, glücklicher wissen wollen als ich und selbst dann, wenn sie gar keinen Antheil nehmen an ihren Ergebensten

Diener und

Freund

Beethoven."

Gleichenstein sieht, wie es um den Freund steht. Er ahnt, wieviel Therese ihm, er weiß, wie wenig er ihr ist. Er möchte vorbeugen, Beethovens häufige Besuche verhindern, selbst auf die Gefahr hin, kalt, gefühllos zu erscheinen. „Kalter Freund", schreibt ihm Beethoven einmal, „was es auch mit dir sein mag, Du bist's einmal nicht recht — auch nicht im entferntesten Grade wie ich der Deine". Und als Gleichenstein, ratlos, wie das Unglück, das kommen muß, verhütet werden könne, deutlicher wird, da entringt es sich wie ein Notschrei seiner Brust:

„Deine Nachricht stürzte mich aus den Regionen des höchsten Entzückens wieder tief herab. Wozu denn der Zusatz, du wolltest mir es sagen lassen, wenn wieder Musik sey? Bin ich denn gar nichts als dein Musikus oder der andern? — so ist es wenigstens auszulegen. Ich kann also nur wieder in meinem eigenen Busen einen Anlehnungspunkt suchen, von außen gibt es also gar keinen für mich. — Nein nichts als Wunden hat die Freundschaft und ihr ähnliche Gefühle für mich. — So sey es denn, für Dich armer B. gibt es kein Glück von außen, du must dir Alles in dir selbst erschaffen, nur in der idealen Welt findet du Freunde. — Ich bitte Dich mich zu beruhigen, ob ich selbst den gestrigen Tag verschuldet, oder wenn du das nicht kannst, so sage mir die Wahrheit, ich höre sie ebenso gerne, als ich sie sage — jetzt ist es noch Zeit, noch können mir Wahrheiten nützen. —"

Aber Gleichenstein kann es nicht über sich bringen, dem Freund die bittere Wahrheit zu sagen, ja endlich übernimmt er selbst es, einen förmlichen schriftlichen Antrag Beethovens an Therese zu übermitteln. Qualvolle Tage gehen hin und die ersehnte Antwort kommt nicht, und alle Not des Zweifels und der Sehnsucht klagt in den folgenden Zeilen an Gleichenstein:

„Du lebst auf stiller ruhiger See oder schon im sichern Hafen — des Freundes Noth, der sich im Sturm befindet, fühlst du nicht — oder darfst du nicht fühlen — was wird



Therese v. Brunswick
J. B. Lampi d. Aelt. pinx.



Gräfin Giulietta Guicciardi

man im Stern der Venus Urania von mir denken — wie wird man mich beurtheilen, ohne mich zu sehen — ...... Wenn du nur aufrichtiger seyn wolltest, Du verhehlst mir gewiß etwas, du willst mich schonen und erregst mir mehr Wehe in dieser Ungewißheit, als in der noch so fatalen Gewißheit — Leb wohl — denk und handle für mich — dem Papier läßt sich nichts weiter von dem, was in mir vorgeht, anvertrauen —"

So fest hatte Beethoven sich bereits in den schönen Traum, Therese die seine zu nennen, gewiegt, daß er sich am 2. Mai 1810 an den alten Freund Wegeler in Koblenz wandte und ihn bat, ihm seinen Taufschein zu beschaffen. „Je bälder Du mir den Taufschein schickst, desta größer meine Verbindlichkeit". Wohl bricht das Weh über sein Leiden dem alten Freunde gegenüber hervor — fürchtet er vielleicht, daß es die Klippe werden könnte, an der sein Hoffen scheitere? Aber auch von diesem Hoffen erzählt der Brief: „Ich wäre glücklich, vielleicht einer der glücklichsten Menschen, schreibt er, wenn nicht der Dämon in meinen Ohren seinen Aufenthalt aufgeschlagen. Hätte ich nicht irgendwo gelesen, der Mensch dürfe nicht freiwillig scheiden von seinem Leben, solange er noch eine gute That verrichten kann, längst wär' ich nicht mehr — und zwar durch mich selbst. — O so schön ist das Leben, aber bei mir ist es für immer vergiftet."

Wegeler beeilt sich, den Wunsch des Freundes zu erfüllen. Vergebne Müh'! Einige Monate später schreibt ihm sein Schwager Breuning: „Beethoven sagt mir alle Woche wenigstens einmal, daß er Dir schreiben will; allein ich glaube, seine Heiratspartie hat sich zerschlagen und so fühlt er keinen so regen Trieb mehr, Dir für die Besorgung des Taufscheins zu danken." Und Jahre später, Therese Malfatti war mittlerweile längst Baronin von Droszdick geworden, erzählte eine ihrer Nichten Jahn, Beethoven habe ihrer Tante einen Heiratsantrag gemacht, sie aber habe ihn abgelehnt.

Es war besser so! Was wäre aus seiner Kunst, was aus ihm geworden, wenn ein junges lebensfrohes Weib ihn für sich in Anspruch genommen hätte. In dem Kampf der Pflichten zwischen der Gattin, die ihr Leben eben erst zu leben anfing und seiner hohen Aufgabe, deren er sich wie wenige bewußt war, wäre er zugrunde gegangen! Aber wir werden jetzt begreifen, was in jener Zeit seine Seele beschwingte, daß neue Werke in so reicher Zahl, darunter soviele Lieder der Liebe innerhalb weniger Monate aus seiner Feder flossen und weshalb sie fast durchgängig von so strahlender Heiterkeit erfüllt sind. Das Aufblühen einer neuen Liebe hatte auf sein Schaffen gewirkt, wie Sonne und Regen auf die Pflanze — mit ihrem Erlöschen schien auch seine Schaffenskraft dahin. Wohl schrieb er im Juli an Zmeskall: „Sie reisen, ich soll auch reisen und das wegen meiner Gesundheit, unterdessen geht noch alles bei mir drunter und drüber ...... jeden Tag kommen neue Nachfragen von Fremden,

neue Bekanntschaften, neue Verhältnisse ... manchmal möchte ich bald toll werden über meinen unverdienten Ruhm, das Glück sucht mich und ich fürchte mich fast deswegen vor einem neuen Unglück." Aber alle Erfolge konnten die Wunde, die Therese Malfatti seinem Herzen geschlagen, nicht heilen, seine Feder ruhte bis auf ein paar vereinzelte Ansätze, und ohne daß er sich zu einer künstlerischen Tat aufzuraffen vermochte, ging der Sommer 1810 hin — er gehört zu den schaffensarmsten seines Lebens.

Nach dem Gesagten werden wir es begreiflich finden, daß „der Mißmut ganz seiner Meister war", als Beethoven an jenem Maitage des Jahres 1810 den Besuch der Bettina Brentano empfing. Als eine Brentano war sie von ihm sofort wie eine alte Freundin aufgenommen worden, war ihr Bruder Franz doch der Gatte Antonie von Birkenstocks, bei deren hochbedeutendem, kunstsinnigen Vater Beethoven jahrelang als Freund aus- und eingegangen war, wie er es jetzt bei den Brentanos tat. Bald entspann sich ein reger Verkehr zwischen dem geistsprühenden Mädchen und ihm, der gerade jetzt doppelt glücklich war, auf ein verwandtes Gemüt zu stoßen. In Stunden vertraulichen Umganges tauschte man seine Anschauungen über so manches, was auch Beethoven schon beschäftigt hatte, aus, und es ist sehr denkbar, daß der seltsam faszinierende Zauber, der von ihr ausging, auch seinen Gedanken einen ungewöhnlichen Schwung verlieh und ihn zum ersten Male das rechte Wort für Ideen finden ließ, die ihm lange schon unbestimmt und ungreifbar vorgeschwebt hatten. Den Kern dieser Gespräche hat Bettina uns in ihrem berühmten Brief an Goethe vom 28. Mai 1810 erhalten, den sie dann in ihrem vielumstrittenen Buche „Goethes Briefwechsel mit einem Kinde" der Öffentlichkeit übergeben hat. Er enthält einen großen Teil jener tiefgründigen Aussprüche, die stets zuerst angeführt werden, wenn es sich um Proben Beethovenschen Geistes handelt und darf schon deshalb von uns nicht übergangen werden. Er lautet in seinen wichtigsten Stellen:

Wien, am 28. Mai.

Wie ich diesen sah, von dem ich Dir jetzt sprechen will, da vergaß ich der ganzen Welt, schwindet mir doch auch die Welt, wenn mich Erinnerung ergreift, — ja, sie schwindet ..... Es ist Beethoven, von dem ich Dir jetzt sprechen will, und bei dem ich der Welt und Deiner vergessen habe; ich bin zwar unmündig, aber ich irre darum nicht, wenn ich ausspreche (was jetzt vielleicht keiner versteht und glaubt) er schreite weit der Bildung der ganzen Menschheit voran, und ob wir ihn je einholen? — ich zweifle; möge er nur leben bis das gewaltige und erhabene Räthsel, was in seinem Geiste liegt, zu seiner höchsten Vollendung herangereift ist, ja, möge er sein höchstes Ziel erreichen, gewiß dann läßt er den Schlüssel zu einer himmlischen Erkenntniß in unseren Händen, die uns der wahren Seligkeit um eine Stufe näher rückt.

Vor Dir kann ich's wohl bekennen, daß ich an einen göttlichen Zauber glaube, der das Element der geistigen Natur ist, diesen Zauber übt Beethoven in seiner Kunst; alles wessen er Dich darüber belehren kann, ist reine Magie, jede Stellung ist Organisation einer höheren Existenz und so fühlt Beethoven sich auch als Begründer einer neuen sinnlichen Basis im geistigen Leben; Du wirst wohl herausverstehen was ich sagen will und was wahr ist. Wer könnte uns diesen Geist ersetzen? von wem könnten wir ein gleiches erwarten? — Das gänzliche menschliche Treiben geht wie ein Uhrwerk an ihm auf und nieder, er allein erzeugt frei aus sich das Ungeahnte, Unerschaffne, was sollte diesem auch der Verkehr mit der Welt, der schon vor Sonnenaufgang am heiligen Tagwerk ist, und nach Sonnenuntergang kaum um sich sieht, der seines Leibes Nahrung vergißt, und von dem Strom der Begeisterung im Flug an den Ufern des flachen Alltagslebens vorübergetragen wird; er selber sagte: „wenn ich die Augen aufschlage, so muß ich seufzen, denn was ich sehe ist gegen meine Religion, und die Welt muß ich verachten, die nicht ahnt, daß Musik höhere Offenbarung ist als alle Weisheit und Philosophie, sie ist der Wein, der zu neuen Erzeugungen begeistert, und ich bin der Bachus, der für die Menschen diesen herrlichen Wein keltert und sie geistestrunken macht, wenn sie dann wieder nüchtern sind, dann haben sie allerlei gefischt was sie mit auf's Trockne bringen. — Keinen Freund hab ich, ich muß mit mir allein leben; ich weiß aber wohl daß Gott mir näher ist wie den andern in meiner Kunst, ich gehe ohne Furcht mit ihm um, ich hab ihn jedesmal erkannt und verstanden, mir ist auch gar nicht bange um meine Musik, die kann kein bös Schicksal haben, wem sie sich verständlich macht, der muß frei werden von all dem Elend, womit sich die andern schleppen.“ —

.... „Goethes Gedichte behaupten nicht allein durch den Inhalt, auch durch den Rhythmus eine große Gewalt über mich, ich werde gestimmt und aufgeregt zum Componieren durch diese Sprache, die wie durch Geister zu höherer Ordnung sich aufbaut und das Geheimniß der Harmonieen schon in sich trägt. Da muß ich denn von dem Brennpunkt der Begeisterung die Melodie nach allen Seiten hin ausladen, ich verfolge sie, hole sie mit Leidenschaft wieder ein, ich sehe sie dahin fliehen, in der Masse verschiedener Aufregungen verschwinden, bald erfasse ich sie mit erneuter Leidenschaft, ich kann mich nicht von ihr trennen, ich muß mit raschem Entzücken in allen Modulationen sie vervielfältigen, und im letzten Augenblick da triumphire ich über den ersten musikalischen Gedanken, sehen Sie, das ist eine Symphonie; ja, Musik ist so recht die Vermittelung des geistigen Lebens zum sinnlichen. Ich möchte mit Goethe hierüber sprechen, ob der mich verstehen würde? Melodie ist das sinnliche Leben der Poesie. Wird nicht der geistige Inhalt eines Gedichts zum sinnlichen Gefühl durch die Melodie?

..... Sprechen Sie dem Göthe von mir, sagen Sie ihm, er soll meine Symphonieen hören, da wird er mir recht geben, daß Musik der einzige unverkörperte Eingang in eine höhere Welt des Wissens ist, die wohl den Menschen umfaßt, daß er aber nicht sie zu fassen vermag. — Es gehört Rhythmus des Geistes dazu, um Musik in ihrer Wesenheit zu fassen, sie gibt Ahnung, Inspiration himmlischer Wissenschaften, und was der Geist sinnlich von ihr empfindet, das ist die Verkörperung geistiger Erkenntniß. — Obschon die Geister von ihr leben, wie man von der Luft lebt, so ist es noch ein anderes, sie mit dem Geiste begreifen; — je mehr aber die Seele ihre sinnliche Nahrung aus ihr schöpft, je reifer wird der Geist zum glücklichen Einverständnis mit ihr ...... Auch ihr liegen die hohen Zeichen des Moralsinns zum Grunde wie jeder

Kunst, alle ächte Empfindung ist ein moralischer Fortschritt. — Sich selbst ihren unerforschlichen Gesetzen unterwerfen, vermöge dieser Gesetze den eigenen Geist bändigen und lenken, daß er ihre Offenbarungen ausströme, das ist das isolirende Prinzip der Kunst; von ihrer Offenbarung aufgelöst zu werden, das ist die Hingebung an das Göttliche, was in Ruhe seine Herrschaft an dem Rasen ungebändigter Kräfte übt, und so der Phantasie die höchste Wirksamkeit verleihet. So vertritt die Kunst allemal die Gottheit, und das menschliche Verhältniß zu ihr ist Religion, was wir durch die Kunst erwerben, das ist von Gott, göttliche Eingebung, die den menschlichen Befähigungen ein Ziel steckt was er erreicht.

Wir wissen nicht was uns Erkenntniß verleihet; das fest verschlossene Samenkorn bedarf des feuchten, elektrisch warmen Bodens, um zu treiben, zu denken, sich auszusprechen. Musik ist der elektrische Boden, in dem ihr Geist lebt, denkt, erfindet. Philosophie ist ein Niederschlag ihres elektrischen Geistes; ihre Bedürftigkeit, die alles auf ein Urprincip gründen will, wird durch sie gehoben, und obschon der Geist dessen nicht mächtig ist was er durch sie erzeugt, so ist er doch glückselig in dieser Erzeugung, so ist jede ächte Erzeugung der Kunst, unabhängig, mächtiger als der Künstler selbst und kehrt durch ihre Erscheinung zur göttlichen zurück, hängt nur darin mit dem Menschen zusammen, daß sie Zeugniß giebt von der Vermittlung des Göttlichen in ihm ...."

Soweit der Brief Bettinas und eines geht aus ihm unwiderleglich hervor, daß nämlich dieses rätselhafte Geschöpf, das die elfenhafte Sprunghaftigkeit des Kindes mit dem seherischen Tiefblick der Greisin verband, Beethoven tiefer erfaßt, oder jedenfalls ihrer Erkenntnis von ihm früher Worte verliehen hat, als irgendeiner ihrer Zeitgenossen, denn auch jener epochemachende Aufsatz E. T. A. Hoffmanns über die fünfte Symphonie erschien erst fünf Wochen später. Aber eine andere Frage ist die, ob wir diese Auslassungen wirklich als Äußerungen Beethovenschen Geistes, ob wie meisterlich gerundete Sätze, wie: „Alle echte Empfindung ist ein moralischer Fortschritt", oder „Musik ist die Vermittlung des geistigen Lebens zum sinnlichen", oder: „Es gehört Rhythmus des Geistes dazu, um Musik in ihrer Wesenheit zu erfassen", als seine Worte ansprechen dürfen. Wir wissen, daß Beethoven unter dem Zwange eines übermächtigen Empfindens zuweilen Sätze von überraschender Poesie des Ausdrucks und Wucht des Gedankens bilden konnte. Aber eines unterscheidet solche Äußerungen fast durchgehends von denen dieses Briefes: es fehlt ihnen ebensowohl das literarisch Abgerundete und geistreich Schillernde des einen, als das tiefsinnig Verstiegene und nebelhaft Verschwommene des anderen Teiles des letzteren. Und selbst wenn wir in Betracht ziehen, daß man im Feuer der mündlichen Aussprache auch nur halbausgegorenen Gedanken eher Worte verleiht als bei schriftlicher Formulierung, so bleibt immer noch die Tatsache zu ererklären, daß wir aus keiner anderen Quelle von Beethovenschen Auslassungen ähnlichen Inhalts oder ähnlicher Art hören. Und noch eines: man mache die Probe, diesen Brief, der doch nur den Extrakt viel längerer, eingehenderer

Erörterungen enthält, einer Person von selbst ungewöhnlich rascher Auffassung und gutem Gedächtnis vorzulesen und zu prüfen, wieviel davon haften geblieben — ich bin überzeugt, daß auch nicht ein Satz im Wortlaut, und nur weniges von dem komplizierten Ideengehalt des Ganzen in unverfälscht deutlichem Umriß wiedergegeben werden könnte. Man wird mir vielleicht als Gegenbeweis Eckermanns Gespräche mit Goethe entgegenhalten. Aber man bedenke: hier Goethe, der sich mit der ihm eigenen Klarheit in meist kurzen Gesprächen zu einem Manne, der sich in langer Gewöhnung in seine Denk- und Sprechweise eingelebt hat, ausläßt und seine sofort niedergeschriebenen Worte später noch einer sorgfältigen Durchsicht unterzieht, dort Beethoven in seiner leidenschaftlichen explosiven Weise stundenlang über die dunkelsten, schwerst faßbaren Fragen der Kunstphilosophie zu einem Mädchen von scharfer, aber wenig disziplinierter Denkkraft sprechend, die ihn mit allen seinen Eigentümlichkeiten im Denken und Sprechen eben erst kennen gelernt hat und ihm, als sie ihm ihren Brief vorliest, den erstaunten Ausruf entlockt, ob er das alles wirklich gesagt habe?

Aber sollten wir nun annehmen, daß wir es hier mit einer absichtlichen Täuschung zu tun haben? Keineswegs! Bettina, die in ihrer blind vorfühlenden und instinktiv zugreifenden Art bisweilen bis an die Pforte des Allerheiligsten der Tonkunst vorgedrungen erscheint, hat sicherlich mehr als sie beabsichtigte oder wußte, Richtung und Charakter der Unterhaltungen bestimmt. Als sie dann an die Niederschrift ging, ließ sie die feurige Zustimmung, die viele ihrer Ideen fraglos von ihm erhielten, dieselben als solche Beethovens selbst behandeln, dunkle Bemerkungen über sein Schaffen, mehr im Gefühl als in der Erkenntnis wurzelnd (um ein Wort Goethes in seiner Antwort an Bettina anzuwenden) wurden zu breiten, ebenso unverstandenen wie unverständlichen Ausführungen erweitert; hier und da setzte sich ein charakteristischer Ausdruck, wie „einen Raptus gehabt" — „sag' der guten Frau Hofräthin", hieß es in einem Brief an Wegeler, „daß ich noch zuweilen, einen ‚Raptus han'" — in ihrer Erinnerung fest. So entstand der Brief, der ja schon dadurch genügend charakterisiert wird, daß das, was sie über Beethoven sagt, inhaltlich und stilistisch genau dasselbe Gesicht trägt, als was sie ihn selbst sagen läßt. Wo dabei die Dichtung aufhört und die Wahrheit anfängt, ist nicht leicht zu sagen. Aber soviel erscheint gewiß: wie der Brief steht, ist er Dichtung vom ersten bis letzten Wort und Wahrheit daran wohl nur, daß viele der darin geäußerten Anschauungen denen Beethovens selbst entsprechen.

Doch wir sind noch nicht fertig mit Bettina. Im Jahre 1839 brachte das „Nürnberger Athenäum für Wissenschaft, Kunst und Leben" drei Briefe Beethovens an sie, die sie einige Jahre später auch in ihren unter dem Titel „Ilius

Pamphilius und die Ambrosia" veröffentlichten Briefwechsel mit Nathusius aufnahm. Bei einem Vergleich der beiden Abdrucke mußte es sofort auffallen, daß dieselben zwar nicht sehr wesentliche, aber dafür um so zahlreichere Abweichungen voneinander aufwiesen, Abweichungen, deren Tendenz deutlich genug zutage liegt; denn die häufige Änderung des „Sie" in „Du" und des „liebe Freundin" in „liebe Bettine" in der zweiten Fassung sollte offensichtlich ihrem Verhältnis zu Beethoven eine intimere Färbung geben. Was aber noch mehr stutzig machte, war, daß trotz der Bemühungen von Forschern wie Thayer, Schindler und Marx niemand die Originale zu Gesicht bekam. Thayer gelang es dann den Nachweis zu erbringen, daß der ins Jahr 1812 verlegte dritte der Briefe, auf den wir später zurückkommen, unzweifelhaft nicht von Beethoven geschrieben worden sei. Das Original des zweiten vom 10. Februar 1811 tauchte dagegen tatsächlich vor etwa 20 Jahren auf — es war von Bettina Nathusius geschenkt worden. Auch hier hatte Bettina Beethovens Aufschrift „Liebe liebe Bettine" durch „Geliebte, liebe Bettina" ersetzt. Ich lasse das Wesentliche des interessanten Dokumentes folgen, doch muß davor gewarnt werden, das Überschwengliche der Sprache darin als Gradmesser für Beethovens Empfindungen für Bettina anzusehen, wie mehrfach geschehen ist. Denn wer den Briefstil jener hyperromantischen Zeit kennt, weiß, daß das Schwelgen in Superlativen ihm durchgehends eigen ist. Übrigens sei noch darauf aufmerksam gemacht, daß Beethoven den Brief erst schrieb, nachdem er zwei von Bettine empfangen hatte.

Wien, am 10ten Februar 1811/

Liebe, liebe Bettine!

Ich habe schon Zwei Briefe von ihnen und sehe aus ihrem Briefe an die Toni daß sie sich immer meiner und zwar viel zu vortheilhaft erinnern — ihren ersten Brief habe ich den ganzen Sommer mit mir herumgetragen, und er hat mich oft seelig gemacht, wenn ich ihnen auch nicht so oft schreibe, und sie gar nichts von mir sehen, so schreibe ich ihnen doch 1000 1000mal tausend Briefe in Gedanken — wie sie sich in Berlin in ansehung des Weltgeschmeißes finden, könnte ich mir denken, wenn ich's nicht von ihnen gelesen hätte, Reden schwätzen über Kunst, ohne Taten!!!!! Die beste Zeichnung hierüber findet sich in Schillers Gedicht „Die Flüsse" wo die Spree spricht — sie heirathen liebe Bettine, oder es ist schon geschehen, und ich habe sie nicht einmal Zuvor noch sehen können, so ströme den alles Glück ihnen und ihrem Gatten Zu, womit die Ehe die ehelichen segnet — was soll ich den von mir sagen „Bedaure mein Geschick" rufe ich mit der Johanna aus, rette ich mir noch einige Lebensjahre, so will auch dafür wie für alles übrige wohl und Wehe dem alles in sich fassenden dem Höchsten danken — An Göthe wenn sie ihm von mir schreiben, suchen sie alle die Worte aus, die ihm meine innigste Verehrung und Bewunderung ausdrücken, ich bin eben im Begriff ihm selbst Zu schreiben wegen Egmont, wozu ich die Musik gesetzt, und zwar Bloß aus liebe zu seinen Dichtungen, die mich glücklich machen, wer kann aber auch einem großen Dichter genug danken, dem kostbarsten Kleinod einer Nation? ...... nun leb wohl, liebe,

liebe B. ich küsse dich auf deine Stirne und drücke damit, wie mit einem Siegel, alle meine Gedanken für dich, auf. — Schreiben sie Bald, bald, oft ihrem

Freund

Beethoven."

So bleibt nur noch der erste Brief übrig, der in einer Hinsicht der wichtigste von allen ist, weil aus ihm eine so leidenschaftliche Bewunderung für Bettina spricht, daß ein Forscher wie Kalischer dadurch verleitet wurde, die Heiratspartie des Jahres 1810 mit Bettina in Verbindung zu bringen. Dabei hätte ihn ein Blick auf die betreffenden Daten von der Unhaltbarkeit dieser Annahme überzeugen müssen, denn schon am 2. Mai wandte sich Beethoven wegen des Geburtsattestes an Wegeler und erst im Laufe des Mai lernte er Bettina kennen. Einige Säße des Briefes mögen hier Platz finden ...

„Theuerste Bettine!

Kein schönerer Frühling als der heurige, das sage und fühle es auch, weil ich Ihre Bekanntschaft gemacht habe ...... Ja ich war recht auf dem Trocknen, liebste Bettine, ich ward von Ihnen überrascht in einem Augenblick, wo der Mißmuth ganz meiner Meister war, aber wahrlich er verschwand mit Ihrem Anblick, ich hab's gleich weg gehabt, daß Sie aus einer andern Welt sind, als aus dieser absurden ...... Ich bin wohl an drei Stunden herum gelaufen, als Sie weg waren; aber kein Engel ist mir da begegnet, der mich gebannt hätte wie Du Engel ......"

„...... daß ich meinen Kopf möchte in einen Sack stecken, wo ich nichts höre und nichts sehe von allem, was in der Welt vorgeht, weil Du, liebster Engel, mir doch nicht begegnen wirst. Aber einen Brief werd ich doch von Ihnen erhalten? — die Hoffnung nährt mich, sie nährt ja die halbe Welt, und ich hab' sie mein Lebtag zur Nachbarin gehabt, was wäre sonst mit mir geworden? — Ich schicke hier mit eigner Hand geschrieben: ‚Kennst Du das Land' als eine Erinnerung an die Stunde, wo ich Sie kennen lernte, ich schicke auch das andere, was ich komponiert habe, seit ich Abschied von Dir genommen habe, liebes, liebstes Herz! —

Herz mein Herz was soll das geben,
Was bedränget dich so sehr;
Welch ein fremdes, neues Leben
Ich erkenne Dich nicht mehr.

Ja, liebste Bettine, antworten Sie mir hierauf, schreiben Sie mir, was es geben soll mit mir, seit mein Herz ein solcher Rebelle geworden ist. Schreiben Sie Ihrem treusten Freund Beethoven."

Auch die Echtheit dieses Briefes ist vielfach angezweifelt worden und dabei ist meines Wissens auf das eine Moment, das dieselbe gänzlich außer Frage stellt, noch von niemandem hingewiesen worden, was um so mehr überrascht, als es in dem Briefe selbst enthalten ist. Die betreffende Stelle lautet: „Wie lieb sind mir die wenigen Tage, wo wir zusammen schwatzten oder vielmehr korrespondierten, ich habe die kleinen Zettel alle aufbewahrt, auf denen Ihre geistreichen lieben liebsten Antworten stehen. So habe ich meinen schlechten

Ohren doch zu verdanken, daß der beste Teil dieser flüchtigen Gespräche aufgeschrieben ist." Danach wäre also die Unterhaltung von Bettinas Seite schriftlich geführt worden! Aber war Beethovens Leiden im Jahre 1810 schon soweit vorgeschritten? Antonie Adamberger, das Klärchen der ersten Egmontaufführung am 25. Mai 1810, erzählte Thayer von verschiedenen Besuchen, die sie damals von Beethoven empfing. Aus ihrer Darstellung erhellt ganz klar, daß sie sich mühelos mit ihm verständigen konnte. In einem Briefe Beethovens vom September 1812 an eine Dame, mit der er in Teplitz häufig zusammen war, lesen wir: „Was träumen Sie, daſt Sie mir nichts sein können, mündlich wollen wir darüber, liebe Amalie, reden" und im Jahre 1823, als er über sein Zusammentreffen mit Goethe in Teplitz sprach, setzte er hinzu: „damals hörte ich noch besser." Ja, noch 1816 konnte man sich, wie Fräulein Giannatasio erzählt, mit ihm unterhalten, „wenn man ihm ganz nahe war". Und nun soll es schon 1810 unmöglich gewesen sein, sich mit Beethoven mündlich zu verständigen! Hätten wir keinen einzigen anderen Beweis dagegen anzuführen, schon die folgenden zwei Erwägungen wären entscheidend: erstens, daß von keiner anderen Seite schriftliche Unterhaltungen mit Beethoven vor 1818 erwähnt werden und zweitens, daß Beethoven zur Zeit, als Bettina ihn kennen lernte, eben um Therese Malfattis Hand angehalten hatte. Denn können wir für einen Augenblick nur annehmen, daß er einen solchen Schritt gewagt hätte, wenn er bereits von allem mündlichen Verkehr mit der Welt abgeschnitten gewesen wäre? Doch wir können zum Überfluß Bettina durch Bettina selbst widerlegen. In ihrem Brief an Goethe vom 28. Mai heißt es am Schluß: „Gestern Abend schrieb ich noch Alles auf — heute morgen las ich's ihm vor, er sagte: hab' ich das gesagt?" Also da konnte Beethoven plötzlich, was er in der Unterhaltung nicht konnte: ihre Stimme deutlich verstehen! Doch damit nicht genug, lesen wir in ihrem Briefe an den Grafen Pückler-Muskau, mit dem wir uns noch beschäftigen werden, über Beethovens Zusammentreffen mit Goethe in Teplitz im August 1812: „Die Kaiserin und oesterreichische Herzoge waren in Teplitz und Goethe genoß viel Auszeichnung von ihnen und besonders war's seinem Herzen keine geringe Angelegenheit, der Kaiserin seine Devotion zu bezeigen; er deutete dies mit feierlich bescheidenen Ausdrücken gegen Beethoven an. „Ei was," sagte der, „so müßt Ihr's nicht machen ..." also da haben wir Bettinas eigenes Zeugnis dafür, daß man sich sogar noch 1812 mit Beethoven mündlich verständigen konnte.

Doch ich glaube, es bedarf keiner Worte weiter, um den Brief endgültig als eine Fälschung zu charakterisieren. Bettina hatte, als sie an die Herausgabe resp. Abfassung ihrer Beethovenbriefe ging, fraglos von den Konversationsheften gehört, mittels deren seit 1818 die Unterhaltung mit dem Meister

geführt wurde und glaubte hier ein Moment zu haben, das den Briefen in den Augen der Leser eine gewisse zwanglose Natürlichkeit und Glaubwürdigkeit verleihen und zugleich einen so handgreiflichen Beweis seiner Leidenschaft für sie erbringen würde, wie es das Aufbewahren all der kleinen Zettel war, auf denen ihre „geistreichen, lieben liebsten Antworten" standen. Sie hatte — eine moderne Venus Beatrix — in ihrem „Goethes Briefwechsel mit einem Kinde" der Welt den größten der Dichter vor ihren Siegeswagen gespannt gezeigt, nun sollte der größte der Tonkünstler ihm daran ziehen helfen! —

Ereignisse und Persönlichkeiten haben uns der Werke des Frühjahrs 1810 vergessen lassen, in welchem Sehnen und Hoffen seinem Schaffenstrieb so machtvolle Anregung gaben. Damals entstand seine Musik zu Goethes Egmont, wahrhaft eine Arbeit der Liebe, denn wenn er sie auch im Auftrage der Direktion des Hoftheaters schrieb, so belehrt uns doch sein Brief an Breitkopf & Härtel vom 31. August: „er habe ihn bloß aus Liebe zum Dichter geschrieben und habe auch um dieses zu zeigen nichts von der Theaterdirektion dafür genommen, welches sie auch angenommen" und auch in dem einen echten Bettinabrief hieß es ja: „Ich bin eben im Begriff, ihm (Goethe) selbst zu schreiben wegen Egmont, wozu ich die Musik gesetzt, und zwar blos aus Liebe zu seinen Dichtungen, die mich glücklich machen." Das Werk besteht aus Ouvertüre, vier Zwischenaktmusiken, den Klärchenliedern, einem Larghetto „Klärchens Tod" und der Traummusik und bietet in der Ouvertüre eines der packendsten und glänzendsten Orchesterstücke der Literatur. Sie und die beiden Lieder sind Schöpfungen von einer Unmittelbarkeit und Kraft des Ausdrucks ohnegleichen, während in den übrigen Stücken die Empfindung nicht überall so frei fließt und manches, vielleicht unter dem Druck des vorgeschriebenen Programms, gemessen mit Beethovenschem Maßstab, nicht den gewohnten Schwung der Phantasie zeigt. —

Daß Beethoven in der Ouvertüre den Freiheitskampf der Niederländer gegen die spanische Gewaltherrschaft, wie gemeinhin angenommen wird, oder überhaupt irgendein bestimmtes Geschehen habe darstellen wollen, scheint mir in hohem Grade zweifelhaft. Was ihn in der Egmonttragödie so mächtig packte, war das eigene Erleben, das er darin gespiegelt fand. Das Schicksal, das mit unerbittlicher Grausamkeit seine Netze um den Sterblichen spinnt, und die Sehnsucht nach einer Liebe so rein, so stark, daß sie mit ihren sanften Schmeichellauten den ehernen Schritt des Schicksals selbst übertöne — das sind die beiden Elemente, die für ihn den Inhalt des Dramas, wie sie damals den Inhalt seines Lebens ausmachten. Das Besondere, Historische, Einzelne interessierte ihn wenig — ihm war der Egmont nicht das Drama eines Volkes, sondern einer Persönlichkeit, der Zweck der Volksszenen nur der, das Meer

von gärender Unruhe anzudeuten, innerhalb dessen das Klärchenidyll sich wie eine Trauminsel erhebt. Aber in der Tragödie des einen erkannte er doch wieder die Tragödie der Menschheit, wie sie ihm in seinem eigenen Schicksal aufgegangen war. Er sah das Schicksal die Maschen enger und enger zusammenziehen, er sah es zum Schlage ausholen, er sah das Beil herniedersausen, aber er wußte, daß es den wahrhaften Heldenmenschen wohl niederaber nicht zerschmettern könne, daß über alle Schwäche, alle Vergänglichkeit des Fleisches mit siegender Gewalt der Geist sich erhebe, der Geist d. i. die moralische Kraft, die das Übermenschliche im Menschen und doch sein unantastbarstes Eigentum ist, dessen Sein und Vergehen in seiner Hand allein liegt. Ein Drama der Kraft und Leidenschaft, wie der Egmont, konnte für Beethoven nicht mit dem Untergang des Helden enden. Seinen Körper konnten sie vernichten, nicht aber seinen Geist, der der Geist der Freiheit selbst ist und der unablässig fortwirkt und -treibt, bis er eines Tages in einem befreiten Volke seine Auferstehung feiert. Der Ausgang der Ouvertüre ist der Ausgang der fünften Symphonie — der Sieg des Geistes über das Fleisch, des Willens über das Schicksal.

Nie ist ein Lied heißer empfunden worden als das „Freudvoll und leidvoll", fühlte er doch, als er es sang, selbst alle Wonne und allen Schmerz des Hangens und Bangens. Es war gut, daß er es damals gerade schrieb, vielleicht wäre es ihm wenige Monate später so nicht gelungen. Diesem feurigen Gefühlsausbruch gegenüber erscheint das „Die Trommel gerührt" wie ein geistvolles Impromptu. Man hat es getadelt, daß Beethoven das Liedchen fast zur Szene gestaltet hat, in der alle Einzelheiten des Textes getreu ausgemalt sind. Aber für Klärchen wird ja das Lied zum Erlebnis, sie sieht den Liebsten, wie er gewaffnet dem Haufen befiehlt, sie hört die Trommel und die Pfeife, sie folgt ihm hinaus dem Feinde entgegen und wie ihr das Ganze immer mehr zur Wirklichkeit wird, empfindet sie erst, welch ein Glück es sein müsse, „ein Mannsbild zu sein". Naiv lustig mutet uns der Orchesterscherz an, der das Klopfen des Herzens wiedergibt; man liebte es damals, dem Text so bis ins einzelne nachzugehen und Beethoven konnte sich dabei auf seinen großen Vorgänger Mozart berufen, dessen Opern voll von derartigen Zügen sind.

Den Sommer des Jahres 1810 brachte Beethoven abwechselnd in Baden und in Wien zu. Vielleicht unter dem Eindruck der bitteren Enttäuschung, die er eben erlebt, scheint ihn für einen Augenblick der Gedanke, sich ganz von der Gesellschaft zurückzuziehen und Wien zu verlassen, beschäftigt zu haben. Aus jener Zeit stammen, wie Thayer annimmt, die Worte, die wir zum Teil schon früher mitgeteilt haben und die von ihm auf ein Blatt mit einer Auswahl von Herderschen Gedichten gekritzelt wurden: „Mein Dekret hat „nur im Lande

zu bleiben", vielleicht ist in jedem Flecken dieses erfüllt. Mein unglückseliges Gehört plagt mich hier nicht. — Ist es doch als wenn jeder Baum zu mir spräche auf dem Lande Heilig! Heilig! — im Walde entzücken, wer kann Alles ausdrücken. — Schlägt alles fehl, so bleibt das Land selbst im Winter, wie Baden, untere Brühl etc. — Leicht bei einem Bauer eine Wohnung gemiethet um diese Zeit gewiß wohlfeil." Vielleicht bezieht sich hierauf eine Bemerkung auf einem anderen Blatt, aus der wieder seine Sehnsucht nach Liebe, sein Bedürfnis nach Gesellschaft hervorleuchtet: „Ohne irgend doch eine menschliche liebe Gesellschaft wäre es auch nicht möglich auf dem Lande zu bleiben." Die Korrekturen der im Druck befindlichen Werke und die Korrespondenz mit den Verlegern lenkten seine Gedanken etwas ab. Einen harten Kampf kämpfte er mit Breitkopf & Härtel um das Honorar für seine Kompositionen. Er hatte, wie wir wissen, 250 Dukaten in Gold für drei Sonaten, Fantasie und Variationen für Klavier, das Es-Dur-Konzert, Es-Dur-Quartett, die Chor-Fantasie, zwölf Lieder und Arietten und — den Egmont verlangt; sie boten ihm 200 und er antwortete (21. August 1810):

„.... Sie selbst haben mir für ein Quintett 50 Dukaten gegeben — soll ich statt vorwärts rückwärts gehen, da ich doch hoffe, daß man mir diesen Vorwurf in meiner Kunst nicht machen wird — mag auch der Dukaten noch so viel gulden bej unß machen, so ist das kein Gewinn, wir bezahlen jetzt 30 Fl. für ein Paar Stiefel, 60 auch 70 Fl. für einen Rock etc. hohl der Henker das oekonomisch-Musikalische — meine 4000 Fl. waren voriges Jahr, ehe die Franzosen gekommen etwas, dieses Jahr sind es nicht einmal 1000 Fl. in Konventzionsgeld — ich habe nicht zum Entzweck, wie sie glauben, ein Musikalischer Kunstwucherer zu werden, der nur schreibt um reich zu werden — o bewahre, doch liebe ich ein Unabhängiges Leben, dieses kann ich nicht anders als ohne ein kleines Vermögen, und dann muß das Honorar selbst dem Künstler einige Ehre, wie alles was er unternimmt, hiemit umgeben sejn muß, machen, ich dörfte keinem Menschen sagen, daß mir Breitkopf und Härtel 200 Dukaten für diese Werke gegeben — sie, als ein Humanerer und weit gebildeterer Kopf als alle andern Musikalischen Verleger dörften auch Zugleich den Endzweck haben, den Künstler nicht blos noth dürftig zu bezahlen, sondern ihn vielmehr auf den Weg zu leiten, daß er alles das ungestört leisten könne, was in ihm ist und man von außen von ihm erwartet — Es ist kein aufblasen, wenn ich ihnen sage, daß ich ihnen vor allen andern den Vorzug gebe, selbst von Leipzig bin ich oft angegangen worden, und hier durch andre von dort aus bevollmächtigte und vor kurzer Zeit persönlich, wo man mir geben wollte, was ich verlangte; ich habe aber alle Anträge abgelehnt, um ihnen zu zeigen, daß ich vorzüglich gern, und zwar von Seite ihres Kopfs (von ihrem Hertzen weiß ich nichts) mit ihnen zu thun habe, und selbst gerne etwas verliehren will, um diese Verbindung zu erhalten — Von den 250 Dukaten kann ich aber nicht abgehen, ich würde zu viel verlieren, welches sie nicht verlangen können, also bleibt's dabei."

Und dabei ist's denn augenscheinlich auch geblieben! Charakteristisch für seine zarte Rücksichtnahme für alle vom Schicksal weniger Begünstigten ist eine andere Bemerkung dieses Briefes: „Zugleich wünsche ich 4 Exemplare von

jedem Werk für mich, hier mein Ehren-Wort, daß ich nie eins verkaufe, wohl aber ist hier oder da ein armer Musikus, denen ich gerne entgegen komme, dafür sind sie bestimmt."

Im Spätsommer erwachte endlich auch die Schaffenslust wieder. Wie schwer es ihm wurde, sich aus der dumpfen Stimmung, die sich seiner bemeistert hatte, aufzuraffen, erzählt uns das damals entstandene Werk, das Quartett in F-Moll op. 95, das bezeichnenderweise dem Vertrauten seines Leides, Zmeskall, zugeeignet wurde und dessen Titel den Zusatz „Serioso" erhielt, der dann allerdings später doch fortgelassen wurde. Die ersten Anläufe dazu gehen bis etwa zum Mai zurück und sind deshalb unmittelbar unter dem Einfluß des Fehlschlags seiner Hoffnungen entstanden, während zur Ausarbeitung sich erst im Oktober Lust und Ruhe einstellten. So ist auch dieses Werk, von seinen musikalischen Eigenschaften ganz abgesehen, für uns schon um des Einblicks willen interessant, den es uns in Beethovens Seelenleben zu jener Zeit gewährt. Ein ingrimmiger Trotz, der die weichen Anwandlungen, die sich immer wieder hervordrängen, unwirsch unterdrücken möchte, gibt dem ersten Satze sein Gepräge. Das Polternde, jäh Auffahrende des ersten Themas, die häufigen Trugkadenzen mit den heftig aufbrausenden Eintritten ganz fernliegender Tonarten, dazwischen das sehnsüchtig elegische zweite Thema geben das Bild eines Menschen, der in wildem Zorn eine Empfindung aus seiner Seele reißen möchte und wie er auch dagegen kämpfe, doch seines Schmerzes nicht Herr zu werden vermag. Wie ein in der Ferne sich verlierendes Gewitter erstirbt der Satz mit dem ersten Thema, das ihn leise, dumpf vor sich hinbrütend, ausklingen läßt. Im zweiten Satz ringt ein zerschlagenes Herz nach Frieden: ein herrlicher, gebetartiger Gesang ist das erste Thema, unbeschreiblich innig die Stelle vom 13. Takt an, wo der Gesang, immer wärmer sich steigernd, emporquillt. Doch der nagende Schmerz ist nicht zum Schweigen zu bringen, er grübelt und bohrt im Fugato unablässig fort; da schwingt sich noch einmal das Gebet empor, es ringt mit dem Weh in der Brust und endlich muß dieses verstummen. Selbstbewußte Kraft spricht aus den Rhythmen des nächsten Satzes (F-Moll), in den der vorhergehende, wie um den innern Zusammenhang auch äußerlich anzudeuten, ohne Abschluß hineinführt. Der Satz vertritt die Stelle des Scherzos, aber um jeder Möglichkeit, ihn als solches zu nehmen, vorzubeugen, überschreibt ihn Beethoven Allegro Assai vivace, ma serioso. Sich selbst behaupten und im gläubigen Aufblick nach oben sich im Glauben an sich selbst stärken, das ist es, wovon der Satz mit seinem choralartigen Mittelteil spricht. Ein kurzes, schönes Larghetto führt das folgende Allegretto agitato ein. Eine seltsame Unruhe herrscht in diesem Satz, die springende Anfangsfigur des Themas — eine ähnliche benützt Beethoven mit ähnlicher

Wirkung in der D-Moll-Sonate — die zahlreichen verminderten Septimenakkorde, die häufige Wiederkehr des Themas, alles wirkt zusammen, ein Gefühl gespannter Erwartung zu erzeugen — es ist wie die Unruhe, die einem Entschluß vorausgeht. Allmählich legt sie sich, mit dem ppp gehauchten F-Dur-Akkord senkt sich Frieden herab. Und nun erst hat er sich ganz wiedergefunden und in dem kurzen F-Dur-Allegro, das sich unerwartet anschließt und das Werk beendet, waltet frisches Leben und ruhiges Vertrauen. Man hat das kleine Sätzchen, das, kaum begonnen, schon endet, oft mißverstanden, selbst ein so begeisterter Beethovenkenner wie Marx findet in dem Schluß des Werkes keine einheitsvoll psychologische Entwicklung. Hätte er gesagt, keine einheitsvoll musikalische Entwicklung, so hätte man ihm eher zustimmen können; aber gerade die psychologische Analyse des ganzen Werkes zeigt, wie notwendig dieses Sätzchen aus allem Vorhergehenden herauswächst, wie in ihm der Widerstreit der Gefühle erst seine Versöhnung findet. Erst mit ihm beweist Beethoven, daß er sich selbst treu geblieben, daß er in dem Entschluß, sich vom Schicksal nicht niederbeugen zu lassen, keinen Schritt zurückgewichen ist. Die Stürme des Lebens mochten ihn für Augenblicke aus dem Gleichgewicht, sie konnten ihn nicht zu Fall bringen. Im Schlußsatz des F-Moll-Quartetts lebt derselbe Geist wie in dem der C-Moll-Symphonie und Egmont-Ouvertüre, nur daß er sich nicht wie in diesen in triumphierenden Fanfaren, sondern als ein heiter zufriedenes Lächeln äußert. Gerade aus diesem Werk erkennt man, wie sehr jetzt bei Beethoven das psychologische Moment über formalistische Erwägungen die Oberhand gewinnt. Nicht als ob die Formgebung eine weniger vollendete wäre, aber die Rücksichtnahme auf die Tradition hört mehr und mehr auf. Das zeigt namentlich der letzte Satz mit seiner Aneinanderreihung des kurzen Larghetto, des Allegretto agitato und des Allegro, die nicht sowohl durch ein musikalisches als ein psychologisches Band miteinander verknüpft und zu einem Ganzen in sich und mit den vorhergehenden Sätzen zusammengefaßt sind.

Unmittelbar an das Quartett schließt sich das „Große“ B-Dur-Trio op. 97, das auch im Stimmungsgehalt an jenes anknüpft. Beethoven hat sich wie so oft in seinem Leben wieder einmal mit seinem Schicksal abgefunden, aber nicht in tatenloser dumpfer Resignation nimmt er hin, was es ihm geschickt, sondern kraftvoll entschlossen, nun der Zukunftstraum, in den er sich so hoffnungsvoll gewiegt, zerflossen, die Worte, die er damals an Gleichenstein geschrieben, zur Wahrheit zu machen und das Glück, das es für ihn „von Außen nicht gibt, sich in sich selbst zu erschaffen“. Das neue Werk läßt von den Kämpfen, die eben noch sein Innerstes aufgewühlt, nichts ahnen — Friede, Ergebung, Kraftgefühl und allmähliches Erwachen der Daseinslust sind die Emp-

findungen, die sich in ihm spiegeln. Abgeklärteres als den ersten Satz hat uns Beethoven wohl kaum geschenkt; der herrliche Gesang des ersten Themas, so weich und doch so männlich gefestigt, die heitere Anmut des zweiten, der festliche Glanz des dritten, dazu die sichtliche Freude am schönen Tonspiel und das Ausnützen der letzten Ausdrucksmöglichkeiten der Instrumente, alles vereinigt sich, um diesen Satz zu einer seiner glücklichsten Schöpfungen zu machen. Nun drängt es ihn auch wieder hin zu den Menschen, er vermag wieder, sich an ihren Belustigungen zu ergötzen, wenn es ihn auch zur Teilnahme daran noch nicht reizt. Wie eine Szene im Prater ist der zweite Satz: das Volk bei Spiel und Tanz. Heitere Gemütlichkeit, jubelnde Ausgelassenheit geben ihm ein, man möchte fast sagen spezifisch wienerisches Gepräge. Dazwischen das Trio, eher grüblerisch als tragisch, wie es Marx und anderen erscheint, und vielleicht noch mehr brummig als grüblerisch: einer, den es grämt, daß er nur zuschaut, nicht mitmacht. Und als sollte er hineingezogen werden in den Strudel, so jauchzt es plötzlich in übermütiger Lust hinein in sein Sinnieren. Ach, das Leben ist doch schön und die Welt für den, der reinen Herzens sich ihr hingibt, so reich noch an echten Freuden! Ein Gefühl heißer Dankbarkeit steigt auf in ihm und macht sich im Adagio in einem Gesang von unsagbar weihevoller Innigkeit Luft. Auch die sich daranschließenden Variationen sind ganz in dieses Gefühl getaucht, jeder Ton davon von Empfindung durchtränkt. Ruhe und Frieden senken sich beim Anhören dieser Musik in unsere Seelen. Und jetzt regt sich auch der Wunsch nach Betätigung, der Wunsch, nicht zu schauen nur, sondern zu schaffen, das Dasein nicht betrachtend nur, sondern mitgenießend zu erfassen. Mitten in seinen Träumereien durchzuckt ihn plötzlich dieses neu sich regende Lebensgefühl, gedämpft erst, zögernd, überschattet noch von den früheren weichen Stimmungen, dann allmählich sich steigernd und zuletzt in ausgelassenste, „aufgeknöpfteste" Fröhlichkeit übergehend. — Das B-Dur-Trio ist die Krone der Schöpfungen Beethovens auf diesem Gebiet und wie das von allen Werken, welche Höhepunkte in seinem Schaffen bilden, zu sagen ist: das Höchste, was wir auf diesem Gebiet überhaupt besitzen. Ein gewisses elegisches Interesse knüpft sich noch dadurch daran, daß Beethoven mit ihm seine pianistische Laufbahn abschloß. Im März 1811 beendet und wahrscheinlich in privaten Kreisen, beim Erzherzog, dem es zugeeignet wurde, bei der Gräfin Erdödy, die es vor der Herausgabe abschriftlich erwarb, und anderen mehr wie einmal gespielt, kam es zum öffentlichen Vortrag doch erst im April und Mai 1814 und zwar durch Beethoven selbst mit Schuppanzigh und Linke. Mit dem G-Dur-Konzert als Solist, dem B-Dur-Trio als Kammermusikspieler — würdiger konnte sich Beethoven als Klavierspieler vom Publikum nicht verabschieden. Er muß damals noch im Vollbesitz seines Könnens gewesen sein, um

die großer technischen Schwierigkeiten dieses Werkes seinen eigenen Intentionen gemäß bewältigen zu können. —

Wir haben zu verschiedenen Zeiten seines Lebens von den Magenkoliken, an denen Beethoven beständig litt und in denen die Ärzte zuerst auch die Ursache seines Gehörleidens vermuteten, gehört. Auch in den letzten Jahren war er häufig von ihnen heimgesucht worden und es war das einer der Gründe, weshalb er im Herbst 1809 jenes Dienerpaar Herzog in Dienst genommen hatte. „Zum Kochen muß ich jemand haben", schreibt er an Zmeskall, „solange die Schlechtigkeit der Lebensmittel so fortdauert, werde ich immer krank". Beethoven trug sich damals mit der Idee einer Reise nach Italien. Ob sie mit einem Ruf nach Neapel, der ihm zu jener Zeit zugegangen zu sein scheint — „einen andern Ruf nach Neapel schlug ich etwas später (nach dem Kassler) ebenfalls aus", heißt es in einem Briefe von 1815 — zusammenhing, wissen wir nicht. Jedenfalls wurde aus der Reise nichts, Dr. Malfatti hielt es in Anbetracht seines Leidens und der häufigen Anfälle von Kopfschmerzen, die es mit sich brachte, für ratsam, ihm den Gebrauch der Bäder in Teplitz zu verordnen und Beethoven entschloß sich, diesem Rat zu folgen. Die Hoffnung, die Reise mit seinem Freunde Brunswick zusammen zu machen, zerschlug sich und so trat er sie Ende Juni mit seinem Diener, „einem wirklich sehr ordentlichen, braven Kerl", an. In Teplitz erwartete ihn Oliva und Beethoven sah sich bald in einen Kreis bedeutender Menschen gezogen. Die beiden Freundschaftspaare Tiedge und die Gräfin Elise von der Recke, Varnhagen von Ense und Rahel, in deren Beziehungen und Persönlichkeiten der romantisch schwärmerische Geist der Zeit so überschwenglichen Ausdruck fand, kamen ihm mit offnen Armen entgegen und auch er, der in Wien genug Freunde und doch nicht den kongenialen Verkehr mit geistig Gleichstehenden und zugleich künstlerisch Gleichstrebenden gefunden, gab sich ganz dem Zauber einer Umgebung hin, die alle geistigen Triebkräfte in ihm in Bewegung setzte, ähnlich wie es seinerzeit Bettina getan. Mit jedem dieser vier ungewöhnlichen Menschen verknüpfte ihn ein besonderes Band: von Tiedge hatte er bereits 1805 das Gedicht „die Hoffnung", aus dessen nicht lange vorher erschienener und mit allgemeiner Begeisterung aufgenommener „Urania" komponiert; für Elise von der Reckes Dichtungen hegte er große Bewunderung, er fand darin „den Abdruck ihres Gefühls und ihres geistigen Wesens" — „nächstens erhalten Sie eins davon mit meinen ohnmächtigen Tönen", schrieb er ihr. Doch wurde diese Absicht ebensowenig ausgeführt wie der Plan, mit Varnhagen zusammen eine Oper zu schreiben, obwohl die Besprechungen mit diesem sich aussichtsvoll genug anließen. Rahels Gesichtsausdruck endlich erinnerte ihn, wie Varnhagen erzählt, an ähnliche ihm werte Züge. Hier fühlte er sich nicht nur als Künstler

nach Gebühr gewürdigt, sondern auch als Mensch verstanden; hier gab er sich unbefangen und frei, wie er es, seit seine Harthörigkeit sich immer störender bemerkbar machte, in größerer Gesellschaft nur selten noch tat. Und daß man ihn wirklich verstand, beweisen Varnhagens Worte in seinen „Denkwürdigkeiten": „Mich sprach der Mensch in ihm noch weit stärker an als der Künstler."

Zu diesem Kreise gehörte auch Amalie Sebald, eine junge Berlinerin von ungewöhnlichen geistigen und körperlichen Vorzügen, dazu mit schöner Stimme begabt, die auf Beethoven damals einen ebenso tiefen Eindruck machte wie etwas später auf Karl Maria von Weber. Wie sich ihre Beziehungen zu Beethoven in diesem Jahre gestalteten, wissen wir nicht, aber sehr herzlich müssen sie gewesen sein, darauf deuten die Worte Beethovens in einem Brief, den er im September 1811 an Tiedge nach Dresden richtete: „der Amalie einen recht feurigen Kuß, wenn uns Niemand sieht". Doch dürfen wir auch hier wieder den hochgeschraubten Ton nicht aus den Augen verlieren, den man damals im persönlichen und schriftlichen Verkehr beliebte und den auch Beethoven rasch angenommen zu haben scheint. Wenigstens lassen darauf die zwei Briefe an Tiedge, wohl die einzigen, die er an ihn geschrieben hat, schließen. Er möchte dem neuen Freunde gegenüber gerne das brüderliche „Du" gebrauchen und scheut sich doch, es dem 18 Jahre älteren anzutragen. So schreibt er ihm:

„Töplitz, am 6. September 1811.

Jeden Tag schwebte mir immer folgender Brief an Sie, Sie, Sie, immer vor; nur zwei Worte verlangte ich beim Abschiede, aber auch nicht ein einziges gutes Wort erhielt ich; die Gräfin läßt mir einen wejblichen Händedruck bieten; das ist denn doch noch was, was sich hören läßt, dafür küsse ich ihr in Gedanken die Hände, der Dichter aber ist stumm. Von der Amalie weiß ich wenigstens, daß sie lebe. — Täglich putze ich mich selbst aus, daß ich Sie nicht früher in Töplitz kennen gelernt. Es ist abscheulich so kurz das Gute zu erkennen und sogleich wieder zu verlieren. Nichts ist unleidlicher, als sich selbst seine eigenen Fehler vorwerfen zu müssen ...... Nun leben Sie so wohl, als es nur immer die arme Menschlichkeit kann, der Gräfin einen recht zärtlichen, aber doch ehrfurchtsvollen Händedruck, der Amalie einen recht feurigen Kuß, wenn uns Niemand sieht, und wir zwei umarmen uns wie Männer, die sich lieben und ehren dürfen; ich erwarte wenigstens ein Wort ohne Zurückhaltung und dafür bin ich ein Mann.

Beethoven."

Und als Tiedge seinen halb ausgesprochenen Wunsch erfüllt, erwidert er ihm:

„Du kamst mir mit dem Bundeswort du mein Tiedge entgegen, so sey's, so kurz unsere Zusammenkunft war, so fanden wir uns bald aus und nichts war ja mehr fremd unter uns ......"

Das ist eine Sprache, wie sie uns sonst in den Briefen auch an die ältesten Freunde nicht begegnet, in denen von Umarmungen nie die Rede ist. Trotzdem scheint der Freundschaftsbund mit Tiedge mehr einer romantischen Aufwallung als innerem Bedürfnis entsprungen zu sein, denn nichts deutet darauf hin, daß die Beziehungen zu ihm über die eben angeführten Briefe hinaus fortgedauert hätten. Amalie Sebald hat uns nur einen kurzen Zettel von Beethovens Hand erhalten, den er zurückließ, als er sie bei einem Besuche nicht zu Hause fand:

„Ludwig van Beethoven,
den Sie, wenn Sie auch wollten,
Doch nicht vergessen sollten."

Töplitz, am 8. August 1811.

Sie selbst verlegt ihn, wie Frimmel mitteilt, trotz Beethovens genauer Datierung nach 1812, was aber nicht richtig sein kann, da Beethoven am 7. August 1812 in Karlsbad war und am 8. in Franzensbrunn eintraf.

Ein hübsches Licht auf Beethovens Bereitwilligkeit, anderen die Wege der Liebe, die ihm selbst so sehr erschwert worden waren, zu ebnen, wirft eine Geschichte, die aus jener Zeit berichtet wird. Beethoven hatte in Teplitz einen jungen Schauspieler aus Prag, Ludwig Löwe, kennen gelernt, mit dem er häufig im Gasthaus zum Stern zusammentraf. Nach einiger Zeit blieb derselbe aus und als Beethoven ihm bald darauf begegnete, vertraute Löwe ihm an, daß er eine heftige Neigung zur Tochter des Wirtes zum Stern erfaßt und der Vater, der davon Kunde bekommen, ihm sein Haus verboten habe. Zugleich bat er Beethoven, ob er nicht ein Briefchen an seine Angebetete übermitteln möchte. Beethoven sagte ohne weiteres zu und spielte nun, solange Löwe in Teplitz war, den Postillon d'amour zwischen den Liebenden.

Aber einen tieferen Einblick noch in Beethovens Herzensgüte gibt uns seine Korrespondenz mit einem Manne, dessen Bekanntschaft er ebenfalls in Teplitz machte, dem Gubernialrat Joseph Ritter von Varena aus Graz. Zusammen mit Professor Schneller, einem Freunde Gleichensteins, versuchte Varena den Grazer Wohltätigkeitsanstalten, die infolge des unseligen Finanzpatents von 1811, durch das der Wert des Papiergeldes auf ein Fünftel des Nennwertes herabgesunken war, in ihrem Bestehen arg gefährdet waren, durch großzügige Veranstaltungen aufzuhelfen. Wie zugkräftig sich dabei Beethovens Namen erwies, haben wir bereits in anderm Zusammenhang erwähnt; eine Aufführung der Pastoral-Symphonie am 25. Juli 1811 hatte solche Beifallsstürme entfesselt, daß schon am 8. September eine Wiederholung zum Besten des Konvikts und Spitals der Elisabetherinnen stattfand, die einen Ertrag von 7000 Fl. brachte. Infolgedessen wandte sich Varena mit der Bitte an Beethoven, ihm für ein weiteres Konzert für ähnlichen Zweck einige Werke zu

überlassen. Dabei scheint er etwas von Bezahlung geäußert zu haben, denn Beethoven antwortet ihm:

„Leuchtete nicht aus dem schreiben von ihnen die Absicht den Armen zu nützen so deutlich hervor, so würden sie mich nicht wenig gekränkt haben, indem sie die Aufforderung an mich gleich mit Bezahlen belegen. Nie, von meiner ersten Kindheit an ließ sich mein Eifer der armen leidenden Menschheit wo mit meiner Kunst zu dienen, mit etwas anderm abfinden oder es braucht nichts anders als das innere Wohlgefühl das d. g. immer begleitet. — sie erhalten hier ein Oratorium, welches einen halben Abend einnimmt, eine Overture, eine Fantasie mit chor. ist dort bei ihnen bej den Armen-Instituten ein Depot für d. g., so legen sie diese 3 Werke als Theilnahme für die dortigen Armen von meiner Seite und als Eigenthum der dortigen Armen-Akademien nieder."

Er schickt noch einige andere Werke und erbietet sich sogar, die Stimmen des Oratoriums ausgeschrieben zu schicken, „indem so die Auslagen geringer für die Armen". Bis 1815 zieht sich die Korrespondenz mit Varena hin, jeder Brief Beethovens gibt erneut Kunde von seiner warmen Teilnahme für die leidende Menschheit; so wenn es einmal (8. Februar 1812) heißt: „Uebrigens werde ich mir es angelegen sein lassen, ihnen immer meine wärmste Bereitwilligkeit, ihren dortigen Armen behülflich zu sein, zu offenbaren und ich verbinde mich hiermit jährlich ihnen immer auch selbst Werke, die blos im Manuskripte noch existiren oder gar Eigends zu diesem Zweck verfertigte Kompositionen zum Besten der dortigen Armen zu schicken ..."

Übrigens konnte auch in Teplitz Beethoven nicht ausschließlich seiner Gesundheit und Zerstreuung leben. Eben als er „in seinen Wagen stieg, nach Teplitz zu reisen, erhielt er ein Paket von Ofen mit dem Ersuchen, für die Eröffnung des seit 1806 im Bau befindlichen neuen Theaters in Pest etwas zu schreiben". Es handelte sich um ein Vorspiel „König Stephan, Ungarns erster Wohltäter" und ein Nachspiel „Die Ruinen von Athen", deren Dichtungen von Kotzebue stammten. Die Arbeit muß Beethoven rasch von der Hand gegangen sein, denn obwohl der „König Stephan" eine Ouvertüre und fünf Nummern, die „Ruinen" sogar Ouvertüre und acht Nummern umfassen, wurde das Ganze innerhalb weniger als vier Wochen fertiggestellt und schon am 13. September den „Schnurrbärten, die mir von Hertzen gut sind", wie er an Breitkopf & Härtel schreibt, zugesandt. Dabei erwies sich diese Hast als ganz unnötig, da die Eröffnungsfeier erst am 9. Februar 1812 stattfand. Beide Werke tragen unverkennbar den Stempel der Gattung, zu der sie sich bekennen — Gelegenheitsmusik, und gehören zum schlechtesten, was Beethoven geschaffen. Aber vielleicht gerade, weil er sich, seiner sonstigen Gewohnheit entgegen, der besonderen Gelegenheit anpaßte und seine Musik so einfach und eingänglich wie möglich gestaltete, hatte dieselbe bei dem rasch entflammten ungarischen Pu-

blikum einen durchschlagenden Erfolg. Wie Beethoven selbst sie einschätzte, erhellt aus einem Brief an Varena, worin es heißt: „Die Ouverture von den Ruinen von Athen, diese obschon in einem etwas kleinen Styl, steht Ihnen auch zu Dienste. Unter den Chören befindet sich ein Derwisch-Chor, für ein gemischtes Publikum ein guter Aushangsschild.“ Es war eben ein anderes, ob eine Dichtung wie der Egmont, eine Gestalt wie der Coriolan die Musik aus ihm hervorlockten, oder er sich an den trockenen, dürftigen Allegorien Kotzebues begeistern sollte. Und wenn Ries die Ouvertüre Beethovens unwürdig und der Meister selbst sie einmal „ein kleines Erholungsstück“ nannte, so gehen die beiden Urteile nicht weit auseinander. Beethoven hatte es sich eben einmal leicht gemacht: ein paar Motive aus den folgenden Nummern (dem Duett Nr. 2 und dem Marsch Nr. 6), ein paar neue Themen, in denen man Beethovenschen Geistes kaum einen Hauch verspürt, genügten, um ein äußerlich wirksames aber innerlich leeres Stück aufzubauen. Als das Werk zehn Jahre später in Wien zur Aufführung kam, ersetzte Beethoven die Ouvertüre durch die ungleich bedeutendere „Zur Weihe des Hauses“. Aus den übrigen Nummern heben sich drei durch energische Charakteristik und Schwung der Erfindung hervor: der Derwisch-Chor,

„Du hast in deines Ärmels Falten
Den Mond getragen und gespalten, Kaaba!“

ein außerordentlich malerisches, phantastisch wildes Stück von elementarer Schlagkraft, in dem Hörner, Trompeten und Posaunen zu starker Wirkung verwandt werden; der faszinierend prickelnde „Marcia alla Turka“, den wir bereits aus den Oliva gewidmeten Variationen kennen und der schöne feierliche Marsch und Chor in Es-Dur. Wie den beiden erstgenannten, so hat Beethoven auch anderen Nummern noch mit großem Geschick eine lokale Färbung gegeben, so Nr. 5 (Musik hinter der Szene) mit ihrem frappierenden, dreitaktigen Periodenbau und dem Schlußchor mit demselben beständig wiederkehrenden Rhythmus

Ähnliches ist von der Musik zu „König Stephan“ zu sagen, nur daß hier die Ouvertüre das Übrige ebensoweit überragt wie dort umgekehrt das Übrige die Ouvertüre. Hier tritt das Bestreben, der Musik den durch den Text bedingten, ausgeprägt ungarischen Charakter zu geben, unzweideutig hervor, es läßt die Ouvertüre in einem Czardas von urwüchsiger Gestaltung gipfeln, der mit seiner ausgelassenen Wildheit, seinen packenden Steigerungen einen Beleg für Beethovens geniales Anpassungsvermögen bildet. Beide Werke erfüllten wie gesagt ihren Zweck in reichstem Maße. Von ihm abgesehen, erreichen sie als Ganzes nicht die sonstige Durchschnittshöhe des Beethovenschen

Schaffens und sind mit einziger Ausnahme des türkischen Marsches rasch der Vergessenheit anheim gefallen.

Mitte September war Beethoven wieder in Wien — daß er in bester Stimmung war, sieht man aus den lustigen Zetteln, die bald wieder zum Freunde Zmeskall zu fliegen anfingen; ein leiser, halb humoristischer Groll über die Enttäuschung, die ihm Graf Brunswick bei der Teplitzer Reise bereitet hatte, klingt in dem folgenden nach:

„Verdammtes Ehmaliges Musiekgräferl, wo hat sie denn der Teufel — Kommens heute zum Schwane? nein? ja — Hier sehen sie in das Bejgeschlossene, was ich alles für die Ungarn gethan, das ist was anders, wenn ein deutscher Mensch ohne Wort zu geben, etwas übernimmt, als so ein Ungarischer Graf B., der mich 'wer weiß, wegen welch elender lumperej konnte allein reisen lassen und noch dazu abwarten lassen ohne was erwartet zu haben —

bestes Ehmaliges M. Gr.

ich bin ihr
bestes dermaliges
Beethöverl."

Von Arbeiten dieses Jahres sind noch die Volksliederbearbeitungen für Thomson in Edinburg nachzutragen. Beethoven hatte am 17. Juli 1810 eine erste Reihe derselben an Thomson abgesandt, doch hatten sie ihre Bestimmung nicht erreicht und Beethoven sah sich gezwungen, die Bearbeitung zum Teil noch einmal zu unternehmen. Wir können kaum glauben, daß er es mit besonderer Freude tat, wenn er auch höflich genug war, in seinem Brief vom 17. Juli 1810 Thomson zu versichern, daß er die Lieder zum größten Teil „Con amore" komponiert — soll heißen arrangiert habe — als ein Zeichen der Achtung für die schottische und englische Nation. Mehr in Einklang mit seiner wahren Überzeugung ist wohl, was er Thomson am 23. November 1809 schrieb, als er ihm seine Bedingungen mitteilte und hinzufügte, die Arbeit gehöre nicht zu denen, welche dem Künstler große Freude machten. Uns will es sonderbar genug bedünken, daß sie Beethoven, der Beethoven der Eroica und C-Moll-Symphonie, überhaupt übernahm. Bestimmend war dabei wohl die Tatsache, daß Haydn ähnliche Arbeiten für Thomson und den Londoner Verleger Napier angefertigt, und die immerhin beträchtliche Bezahlung. Etwas Besonderes, etwas, was nicht andere ebensogut zuwege gebracht hätten, hat Beethoven damit nicht geleistet. Violine und Cello (die Begleitungen sind auf Thomsons Wunsch durchgängig Klavier, Violine und Cello zuerteilt) gehen gewöhnlich mit der Gesangstimme und dem Baß mit, Vor- und Nachspiel bringen einen Teil des Liedes. Vielleicht ist das Meisterhafteste an der Arbeit, daß Beethoven nicht mehr getan als der Fall ist und die ursprüngliche Einfachheit der schönen Volksweisen nicht durch überladene Begleitungen zerstört hat. Thomson war

jedenfalls entzückt davon und schrieb Beethoven, es sei unter den 53 Liedern nicht eines, das nicht den Stempel des Genies, des Könnens und Geschmacks trage. Nur hier und da hat er kleine Ausstellungen zu machen und möchte einiges geändert sehen. Doch mit berechtigtem Stolz erwidert ihm Beethoven, „er bedaure, ihm hierin nicht zu willen sein zu können. Er sei es nicht gewohnt, seine Kompositionen zu überarbeiten, er habe es niemals getan, weil er von der Wahrheit durchdrungen sei, daß jede teilweise Änderung den Charakter der ganzen Komposition ändere". Man vergleiche damit die folgende Bemerkung in einem Brief an Breitkopf & Härtel vom März 1809 und man erhält ein Bild des reinen Künstlertums Beethovens in seiner ganzen Eigenheit und Größe. Gelegentlich der fünften und sechsten Symphonie schreibt er: „Sie erhalten morgen eine anzeige von kleinen Verbesserungen, welche ich während der Aufführung der Sinfonien machte. Als ich sie Ihnen gab, hatte ich noch keine davon gehört und man muß nicht so göttlich sein wollen, etwas hier und da in seinen Schöpfungen zu verbessern." Keiner war so unausgesetzt auf der Wacht nach verbesserungsfähigen Stellen in seinen Werken, keiner so emsig darauf bedacht, jedem Takt die größtmöglichste Vollendung zu geben, aber solche Änderungen mußten in seiner eigenen Erkenntnis begründet sein. Es war nicht sein Selbstbewußtsein, sondern seine künstlerische Überzeugung, die sich dagegen wehrte, Änderungen vorzunehmen, deren Notwendigkeit ihm nicht selbst ohne Anstoß von außen aufgegangen war. Überhaupt sind die Briefe an Breitkopf & Härtel reich an Bemerkungen, die als Beweis dafür dienen können, wie sicher und fest begründet Beethovens künstlerische Anschauungen waren. So wehrt er sich einmal gegen eine Wortänderung im Text des Oratoriums. Er wisse, der Text sei äußerst schlecht, aber habe man sich einmal auch einen schlechten Text als Ganzes gedacht, so müsse dieses durch einzelne Änderungen unbedingt gestört werden". Und als man die Änderung dennoch vornimmt, möchte er wissen: „ob man denn in Sachsen glaube, daß das Wort die Musik mache? Es sei gewiß, daß ein nicht passendes Wort die Musik verderben könne, deswegen solle man froh sein, wenn Musik und Wort eins seien und trotzdem, daß der Wortausdruck gemein sei, nichts besser machen wollen." Also so eng sind Wort und Ton bei ihm verwachsen, daß er fürchtet, die Abänderung des einen müsse unbedingt die Wirkung des anderen beeinflussen und lieber einen unschönen Ausdruck beibehalten, als ihn durch einen anderen ersetzen will, der nicht vollkommen durch die auf ihn fallende Note gedeckt werde. Und dabei war er doch wie wenige darauf bedacht, daß die Texte, die er vertone, wirklich poetisch seien, denn als die Verleger einmal die Absicht äußerten, ihm Gedichte zur Komposition zu schicken, machte er es zur Bedingung, daß sie „nebst dem, daß sie musikalisch auch poetisch" sein müßten.

Im Sommer des folgenden Jahres 1812 finden wir Beethoven wieder in Teplitz. Der kleine Ort hatte damals eine Gesellschaft von ungewöhnlichem Glanze in seinen Mauern versammelt. Der Kaiser und die Kaiserin von Österreich, der König von Sachsen, der Herzog von Sachsen-Weimar und andere deutsche Fürsten, denen die Schmach, Schleppenträger eines Napoleon zu sein, längst zum Bewußtsein gekommen war, trafen dort unter dem Deckmantel des Kurgebrauchs zusammen. Napoleon hatte im Juni den Feldzug gegen Rußland begonnen, von seinem Ausgang mußte viel für die Geschicke des übrigen Europa abhängen. Ängstlich waren aller Augen nach Osten gerichtet, und die Fürsten hielten verschwiegenen Rat, in welcher Weise sie selbst in den Lauf der Dinge eingreifen sollten.

Beethoven, der am 5. Juli in Teplitz eintraf, vermißte zunächst schmerzlich den kongenialen Kreis des Vorjahres. Am 14. schreibt er an Varnhagen: „Von Teplitz ist nicht viel zu sagen, wenig Menschen und unter dieser kleinen Zahl nichts auszeichnendes, daher leb ich allein — allein! allein!" Da brachte der nächste Tag einen Gast nach Teplitz, der Beethoven mehr galt als alle Fürsten der Welt, den „herzogll. weimarischen Gh. Rat Johann Wolfgang von Goethe", und es währte nicht lange, so wurde sein Wunsch, den Mann von Angesicht zu Angesicht kennen zu lernen, dem er so viele Inspirationen verdankte, erfüllt. Zwei Jahre vorher war es Bettina gewesen, die ihm geraten hatte, Goethe in Karlsbad, wo er sich fast alljährlich zum Gebrauch der Kur aufzuhalten pflegte, zu besuchen. Er hatte damals die Idee mit Begeisterung ergriffen, sich vor den Kopf geschlagen und gesagt: „Konnte ich das nicht schon früher getan haben?" Am 12. April 1811 hatte er sich Mut gefaßt, an Goethe zu schreiben und ihm die Übersendung der Egmontmusik in Aussicht gestellt: „dieser herrliche Egmont, den ich, indem ich ihn ebenso warm als ich ihn gelesen, wieder durch Sie gedacht, gefühlt und in Musik gegeben habe". Er wünscht sehr, Goethes Urteil darüber zu wissen, „auch der Tadel wird mir für mich und meine Kunst ersprießlich seyn und so gern wie das größte Lob aufgenommen werden". Und Goethe antwortete am 25. Juli, indem er ihm versicherte, daß er die in Beethovens Brief ausgedrückten Gesinnungen aufrichtig erwidere und die Hoffnung ausspricht, Beethoven bei den für den Winter geplanten Egmontaufführungen in Weimar begrüßen zu können. Nun hatte ein glücklicher Zufall sie zusammengeführt und daß es auch Goethe drängte, dem Meister, dessen Name schon durch die Egmontmusik unauflöslich mit dem seinen verknüpft war, zu begegnen, beweist die Tatsache, daß, wie aus einer Eintragung in seinem Tagebuche unter dem 19. Juli hervorgeht, er ihm an diesem Tage einen Besuch machte. Und Beethoven muß den Erwartungen, mit denen er zu ihm kam, vollauf entsprochen haben, denn

Goethe schreibt am selben Tage seiner Frau: „Zusammgeraffter, energischer, inniger habe ich noch keinen Künstler gesehen. Ich begreife recht gut, wie der gegen die Welt wunderlich werden muß.“ Es ist merkwürdig, mit wie scharfem Blick Goethe bei diesem ersten Zusammensein schon das Wesen der Beethovenschen Persönlichkeit erfaßte, und wenn wir bedenken, daß in jenen drei Worten auch die Eigenart der Beethovenschen Musik ungemein treffend charakterisiert ist, so wird uns von neuem der enge Zusammenhang zwischen dem Menschen und dem Künstler Beethoven deutlich. Schon Tags darauf machten die beiden Meister zusammen eine Spazierfahrt und am 21. und 23. vermerkte Goethe wieder in den Tagebüchern „Besuche bei Beethoven“. Dazu heißt es am 21.: „Er spielte köstlich“. Bettina berichtet, Goethe sei von Beethovens Spiel so ergriffen gewesen, daß er am Schluß stumm dagesessen habe. Da aber sei Beethoven ihm tüchtig zuleibe gegangen: „Er habe das von ihm nicht erwartet. In Berlin sei es ihm einmal ähnlich ergangen. Da sei ihm das Publikum, nachdem er gespielt, mit nassen Schnupftüchern vor Rührung entgegengewankt, um ihn seines Dankes zu versichern. Das war einem groben Enthusiasten wie mir ganz übrig. Ich sah, daß ich nur ein romantisches, kein künstlerisches Auditorium gehabt hatte. Aber von Euch, Goethe, lasse ich mir dies nicht gefallen ... Ihr müßt doch selber wissen, wie wohl es tut, von tüchtigen Händen beklatscht zu sein; wenn ihr mich nicht anerkennen und als eures gleichen abschätzen wollt, wer soll es dann tun? Von welchem Bettelpack soll ich mich dann verstehen lassen?“ Wir wollen es dahingestellt sein lassen, wieviel von diesen Worten, die von Bettina 20 Jahre später aus der Erinnerung niedergeschrieben wurden und ob die Unterscheidung zwischen einem romantischen und einem künstlerischen Publikum wirklich von Beethoven herrührt; uns will es so vorkommen, als ob die beiden Begriffe in der Art, wie sie hier gebraucht sind, sich eher decken als ausschließen. An einem der nächsten Tage machten sie jenen Spaziergang auf der Promenade zu Teplitz, der den Inhalt des dritten der angeblichen Briefe Beethovens an Bettina bildet, und den wir deshalb erst hier folgen lassen. Auch er weist die üblichen Abweichungen in den beiden Abdrucken auf, auch in ihm schwärmt Beethoven Bettina ganz ähnlich wie im ersten an, auch er enthält in Sätzen, wie „dem Mann muß die Musik Feuer aus dem Geiste schlagen“ und „man muß was sein, wenn man was scheinen will“, Aussprüche von einer epigrammatischen Abrundung, wie wir ihnen in sämtlichen anderen Briefen Beethovens kaum wieder begegnen, und — auch er erweist sich bei näherer Prüfung als eine unzweifelhafte Fälschung.

„Liebste, gute Bettine!

Könige und Fürsten können wohl Professoren machen und Geheimräthe und Titel und Ordensbänder umhängen, aber große Menschen können sie nicht machen, Geister

die über das Weltgeschmeiß hervorragen, das müssen sie wohl bleiben lassen zu machen, und damit muß man sie in Respekt halten; wenn so zwei zusammenkommen wie ich und der Göthe, da müssen diese großen Herren merken, was bei unser einem als groß gelten kann. Wir begegneten gestern auf dem Heimweg der ganzen Kaiserlichen Familie, wir sahen sie von weitem kommen, und der Göthe machte sich von meiner Seite los, um sich an die Seite zu stellen, ich mochte sagen, was ich wollte, ich konnte ihn keinen Schritt weiter bringen, ich drückte meinen Hut auf den Kopf, knöpfte meinen Oberrock zu und ging mit untergeschlagenen Armen mitten durch den dicksten Haufen — Fürsten und Schranzen haben Spalier gemacht, der Herzog Rudolph hat mir den Hut abgezogen, die Frau Kaiserin hat gegrüßt zuerst. — Die Herrschaften kennen mich. — Ich sah zu meinem wahren Spaß die Prozession an Göthe vorbei defiliren. Er stand mit abgezogenem Hut tief gebückt an der Seite. Dann habe ich ihm noch den Kopf gewaschen, ich gab kein Pardon und hab' ihm all seine Sünden vorgeworfen, am meisten die gegen Sie, liebste Bettine, wir hatten gerade von Ihnen gesprochen. Gott! hätte ich eine solche Zeit mit Ihnen haben können, wie der, das glauben Sie mir, ich hätte noch viel, viel mehr Großes hervorgebracht. Ein Musiker ist auch ein Dichter, er kann sich auch durch ein paar Augen plötzlich in eine schönere Welt versetzt fühlen, wo größere Geister sich mit ihm einen Spaß machen und ihm recht tüchtige Aufgaben machen. Was kam mir nicht alles in den Sinn, wie ich dich kennen lernte, auf der kleinen Sternwarte während des herrlichen Mairegens, der war ganz fruchtbar auch für mich, die schönsten Themas schlüpften damals aus Ihren Blicken in mein Herz, die einst die Welt noch entzücken sollen, wenn der Beethoven nicht mehr dirigirt. Schenkt mir Gott noch ein paar Jahre, dann muß ich Dich wiedersehen, liebe, liebe Bettine, so verlangt's die Stimme, die immer Recht behält in mir. Geister können einander auch lieben, ich werde immer um den Ihrigen werben, Ihr Beifall ist mir am liebsten in der ganzen Welt. Dem Göthe habe ich meine Meinung gesagt, wie der Beifall auf unser einen wirkt, und daß man von seines Gleichen mit dem Verstand gehört sein will; Rührung paßt nur für Frauenzimmer (verzeih mir's), dem Mann muß Musik Feuer aus dem Geist schlagen. Ach liebstes Kind, wie lange ist's schon her, daß wir einerlei Meinung sind über alles!!! Nichts ist gut, als eine schöne gute Seele haben, die man in allem erkennt, vor der man sich nicht zu verstecken braucht. Man muß was sein, wenn man was scheinen will. die Welt muß einen erkennen, sie ist nicht immer ungerecht. Daran ist mir zwar nichts gelegen, weil ich ein höheres Ziel habe. — In Wien hoffe ich einen Brief von Ihnen, schreiben Sie bald, bald und recht viel, in 8 Tagen bin ich dort, der Hof geht morgen, heute spielen sie noch einmal. Er hat der Kaiserin die Rolle einstudirt, sein Herzog und er wollten, ich soll was von meiner Musik aufführen, ich hab beiden abgeschlagen, sie sind beide verliebt in chinesisch Porzellan, da ist Nachsicht von Nöthen, weil der Verstand die Oberhand verloren hat, aber ich spiele zu ihren Verkehrtheiten nicht auf, absurdes Zeug mache ich nicht auf gemeine Kosten mit Fürstlichkeiten, die nie aus der Art Schulden kommen. Adieu, Adieu Beste, dein letzter Brief lag eine ganze Nacht auf meinem Herzen und erquickte mich da, Musikanten erlauben sich alles.

Got wie liebe ich Sie!

Dein treuster Freund und
tauber Bruder
Beethoven."

Teplitz August 1812.

Drei Punkte müssen zunächst Zweifel an der Echtheit des Briefes erregen: Bettina datiert ihn vorsichtig genug nur Teplitz, August 1812 — und doch nicht vorsichtig genug, denn Beethoven verließ Teplitz bereits am 27. Juli und kehrte erst am 8. September dorthin zurück. Weiter läßt sie ihn sagen, er werde in acht Tagen in Wien sein, dabei waren seine Pläne aber ganz andere, denn tatsächlich war er erst Ende Oktober wieder dort, und drittens ist es auffallend, daß Beethoven, der in den Briefen an seine Freunde, wenn wir von dem einen an Amenda und dem an Wegeler, dem er sich als Arzt anvertraute, absehen, sorgsam jede Erwähnung seines Ohrenleidens vermied, in diesem wie in dem ersten der Briefe an Bettina mit einer gewissen Absichtlichkeit davon spricht, während sich in dem zweiten, echten kein Wort darüber findet. Im übrigen aber hat Thayer jeden Zweifel durch den Hinweis auf Bettinas Brief an den Grafen Pückler-Muskau vom Jahre 1832 beseitigt. Hier wird der Spaziergang auf der Teplitzer Promenade ganz ähnlich wie in dem obigen Briefe erzählt, dann aber hinzugesetzt: „Nachher kam Beethoven zu uns gelaufen und erzählt uns alles." Danach hätte Bettina also das eine Mal die Geschichte aus seinem Munde, das andere Mal aus einem Brief erfahren. Wie aber aus einem Verzeichnis der Teplitzer Badegäste jenes Sommers hervorgeht, war am 24. Juli Bettina mit ihrem Gatten daselbst angekommen, Beethoven, der, wie wir wissen, erst am 27. abreiste, hatte also reichliche Gelegenheit, die Geschichte selbst zu erzählen. Damit stellt sich also der Brief als eine einfache Umschreibung der mündlichen Mitteilungen Beethovens und als ein Machwerk Bettinas dar.

Durch das Begebnis selbst erlitten die Beziehungen zwischen den beiden Meistern eine empfindliche Störung. Das Ungebändigte in Beethovens, das Allzugebändigte in Goethes Wesen wurde die Klippe, an der sie scheiterten. Goethe schreibt an seinen Freund Zelter: „Beethoven habe ich in Teplitz kennen gelernt. Sein Talent hat mich in Erstaunen gesetzt; allein er ist leider eine ganz ungebändigte Persönlichkeit, die zwar gar nicht Unrecht hat, wenn sie die Welt detestabel findet, aber sie freilich dadurch weder für sich noch für andere genußreicher macht. Sehr zu entschuldigen ist er hingegen und sehr zu bedauern, da ihn sein Gehör verläßt, das vielleicht dem musikalischen Teil seines Wesens weniger als dem geselligen schadet. Er, der ohnehin lakonischer Natur ist, wird es nun doppelt durch diesen Mangel." Und Beethoven klagt Breitkopf & Härtel am 9. August 1812: „Goethe behagt die Hofluft zu sehr, Mehr als einem Dichter ziemt, Es ist nicht viel mehr über die Lächerlichkeiten der Virtuosen hier zu reden, wenn Dichter, die als die ersten Lehrer der Nation angesehen seyn sollten, über diesem schimmer alles andere vergessen können —." Noch einmal sollen die beiden zusammengetroffen sein. In Karlsbad, so wird er-

zählt, oder nach anderen in Wien (?) war's, da beklagte sich Goethe bei einer gemeinschaftlichen Ausfahrt über das beständige lästige Grüßen des Publikums, worauf Beethoven ihm erwiderte: „Machen sich Exzellenz nichts daraus, vielleicht geht es mich an." Das Wort klingt, als könne Beethoven es wohl gesprochen haben, doch wird die Behauptung, daß sie sich nach den Teplitzer Tagen noch einmal gesehen haben, durch nichts sonst bestätigt. Zwölf Jahre später machte Beethoven wieder einen Versuch, sich Goethe zu nähern, er blieb vergeblich — Goethe würdigte sein Schreiben nicht einmal einer Antwort. Das ist schwer zu begreifen und noch schwerer zu verzeihen. Aber daß sich ein auf wirklicher seelischer Gemeinschaft beruhendes Verhältnis zwischen ihnen nicht herstellen konnte, muß jedem, der diese beiden Ausnahmemenschen in ihrer Eigenart erfaßt hat, ohne weiteres klar sein. Natur, Erziehung und Verhältnisse hatten ihre Entwicklung in diametral entgegengesetzte Bahnen gelenkt und sie zu Persönlichkeiten werden lassen, die nur eines gemeinsam hatten, ihre Größe. Die Wurzeln dieser Größe aber ruhten bei jedem von ihnen gerade in dem, was ihn von dem anderen trennte. Goethe kam aus wohlhabendem Hause, nie hat die Sorge um das tägliche Brot einen Schatten auf sein Leben geworfen, Beethovens Jugend- und Mannesjahre waren ein beständiger Kampf und auch die dazwischenliegenden sorgenfreieren Perioden durch den Ausblick auf eine ungesicherte Zukunft getrübt. Goethes Neigungen waren seiner Abstammung, Anlage und Erziehung entsprechend aristokratischer, Beethovens aus denselben Gründen durchaus demokratischer Natur. In Goethe lebte ein so feines Empfinden für Schönheit der Formen, daß er es auch auf das Leben übertrug und sich besonders in späteren Jahren lieber den Bedingungen des letzteren anpaßte, als jene verletzte; auch Beethoven besaß jenes Feingefühl, aber ihm war höchste Schönheit der Form nichts anderes als vollendetste Erfüllung des künstlerischen Gedankens, und wie er in seiner Kunst je älter er wurde um so mehr die Formen den Bedingungen seiner Persönlichkeit anpaßte, so tat er es auch im Leben, er setzte sich ohne Bedenken über jede, die sein Persönlichkeitsgefühl irgendwie verletzte, hinweg. So konnte Goethe die Menschen auch nach dem zwiefachen Gesichtspunkt: dessen, was sie durch eigene Kraft und dessen, was sie durch den Zufall der Geburt geworden, bemessen und behandeln, Beethoven aber immer nur den einen Maßstab der persönlichen Geltung anerkennen. Goethe hatte sich nach den Jahren des Sturms und Drangs und nach romantischen Kraftäußerungen wie der Götz und Faust erster Teil zum abgeklärten Klassizismus der Iphigenie entwickelt, Beethoven sich der streng klassizistischen Richtung seiner ersten Periode durch den Sturm und Drang des romantischen Zeitempfindens entreißen lassen und war aus dem Vollender der älteren der Begründer der neuen Richtung in seiner Kunst geworden. Goethes Blick ging

wie im Leben so in seiner Kunst nach außen, die Quelle seiner künstlerischen Größe war die Anschauung, Beethovens Blick ging nach innen und er gab sein Höchstes stets, wenn er die innere Stimme am reinsten zu Worte kommen ließ. Goethes Schaffen wurzelte mit zunehmendem Alter mehr und mehr im Verstande, Beethovens im Gefühl, in Goethe steckte viel vom Griechen, in Beethoven viel vom Niederländer.

So mußten sie sich, nachdem der erste große Eindruck einem unbewußt offneren Sich-Geben und bewußt kritischeren Prüfen Platz gemacht hatte, gegenseitig zur Enttäuschung werden. Jeder glaubte, im anderen einen Abgrund zwischen seinem Künstlertum und Menschtum zu entdecken und sie standen sich zeitlich zu nahe, um die Brücke über diesen Abgrund finden zu können.

Jenen Teplitzer Tagen gehört ein Brief an, der in seiner rührenden Bescheidenheit einen so seltsamen Gegensatz zu dem Ton des angeblichen Briefes an Bettina bildet, daß ich ihn den Lesern nicht vorenthalten möchte. Wie Thayer mitteilt, war er an ein etwa zehnjähriges Mädchen gerichtet, eine Verehrerin seiner Kunst, die Beethoven eine selbstgefertigte Brieftasche mit einem von Begeisterung überquellenden Brief gesandt hatte. Und Beethoven nahm sich die Zeit, unter Entschuldigungen für die Verzögerung an dieses Kind zu schreiben. Es ist diese Tatsache der sprechendste Beweis dafür, daß jedes Wort dieses Briefes ihm aus dem Herzen kam:

„Töplitz, den 17. Juli 1'1".

Meine liebe gute Emilie, meine liebe Freundin!

Spät kommt die Antwort auf dein Schreiben an mich; eine Menge Geschäfte, beständiges Kranksein mögen mich entschuldigen. Das Hiersein zur Herstellung meiner Gesundheit beweiset die Wahrheit meiner Entschuldigung. Nicht entreiße Händel, Haydn, Mozart ihren Lorbeerkranz; ihnen gehört er zu, mir noch nicht.

Deine brieftasche wird aufgehoben unter andern Zeichen einer noch lange nicht verdienten Achtung von manchen Menschen.

Fahre fort, übe nicht allein die Kunst, sondern dringe auch in ihr Inneres; sie verdient es, denn nur die Kunst und die Wissenschaft erhöhen den Menschen bis zur Gottheit. Solltest du, meine liebe Emilie, einmal etwas wünschen, so schreibe mir zuversichtlich. Der wahre Künstler hat keinen Stolz, leider sieht er, daß die Kunst keine Gränzen hat, er fühlt dunkel, wie weit er vom Ziele entfernt ist und indeß er vielleicht von Andern bewundert wird, trauert er, noch nicht dahin gekommen zu sein, wohin ihm der bessere Genius nur wie eine ferne Sonne vorleuchtet. Vielleicht würde ich lieber zu dir, zu den Deinigen kommen, als zu manchem Reichen, bei dem sich die Armuth des Innern verräth. Sollte ich einst nach H. kommen, so komme ich zu dir, zu den deinen; ich kenne keine andern Vorzüge des Menschen, als diejenigen, welche ihn zu den bessern Menschen zählen machen; wo ich diese finde, dort ist meine Heimath.

Willst Du mir, liebe Emilie, schreiben, so mache nur die Ueberschrift gerade hieher, wo ich noch 4 Wochen zubringe, oder nach Vien; das ist alles dasselbe. Betrachte mich als Deinen und als Freund Deiner Familie.

Ludwig v. Beethoven."

Die Kur in Teplitz scheint den gewünschten Erfolg nicht gehabt zu haben. Dr. Staudenheimer, der Leibarzt des Kaisers, der zur Zeit mit dem übrigen Hofstaat in Teplitz war, riet deshalb Beethoven, die Quellen Karlsbads zu versuchen und wenn auch die keine Erleichterung brächten, nach Franzensbrunn zu gehen. So begab sich Beethoven am 27. Juli nach Karlsbad, aber schon etwa eine Woche später verließ er es. Am 8. August traf er in Franzensbrunn ein. Vorher aber hatte er Gelegenheit gefunden, seine Kunst in den Dienst einer edlen Sache zu stellen. Am 26. Juli war ein großer Teil der Stadt Baden bei Wien durch eine Feuersbrunst zerstört worden. Beethoven und Polledro, ein damals rühmlichst bekannter Geiger, der sich zufällig in Karlsbad aufhielt, beschlossen zur Linderung der Not ein Konzert zu veranstalten. „Es war eigentlich ein armes Konzert für die Armen", schreibt Beethoven an den Erzherzog, aber der großherzige Zweck blieb doch nicht unerfüllt. „Die Einnahme, berichtet Beethoven weiter, war beinah 1000 Fl. und wäre ich nicht geniert gewesen in der besseren Anordnung, so dürften leichtlich 2000 Fl. eingenommen worden sein." Einen Monat lang blieb Beethoven in Franzensbrunn, wo er sich des lieben und anregenden Verkehrs mit den Wiener Freunden Brentano erfreute, deren kleinem Töchterchen er kurz vorher ein Trio in einem Satz geschenkt hatte, das von seiner Hand die Aufschrift trägt: „Wien, am 2. Juni 1812, für seine kleine Freundin Max. von Brentano zu ihrer Aufmunterung im Klavierspiel." Aber auch Franzensbrunn brachte ihm die ersehnte Erleichterung nicht und so kehrte er Mitte September über Karlsbad, wo er sich wieder einige Tage aufhielt, zu abermaligem Kurgebrauch nach Teplitz zurück. Er konnte mit Recht an Breitkopf & Härtel am 17. September 1812 schreiben: „Mein Aesculap hat mich recht im Zirkel herumgeführt, indem denn doch das beste hier; die Kerls verstehen sich schlecht auf effekt; ich meine, darin sind wir denn doch in unserer Kunst weiter."

Aber vielleicht war es Beethoven durchaus nicht unerwünscht, sein Heil noch einmal in Teplitz zu versuchen. Harrte seiner doch dort jenes holde Mädchen, das im Vorjahre schon einen so großen Eindruck auf ihn gemacht, Amalie Sebald. Einem Unwohlsein, das Beethoven einige Zeit ans Bett fesselte, verdanken wir eine Reihe kleiner Briefchen an sie. Leider besitzen wir ihre Antworten nicht — sie würden wahrscheinlich den Eindruck der Briefe bestätigt und jede Möglichkeit ausgeschlossen haben, das Verhältnis als etwas anderes als ein dem Geist der Zeit entsprechend etwas überschwenglich gefärbtes Freundschaftliches anzusehen. Wir lassen die charakteristischsten der Briefe folgen:

Tyrann ich?! Ihr Tyrann! Nur Mißdeutung kann Sie dies sagen lassen, wie wenn eben dieses Ihr Urtheil keine Uebereinstimmung mit mir andeutete! Nicht Tadel

deswegen; es wäre eher Glück für Sie ...... Leben Sie wohl, liebe Amalie. Scheint mir der Mond heute Abend heiterer als den Tag durch die Sonne, so sehen Sie den kleinsten, kleinsten aller Menschen bei sich.

2.

Liebe gute Amalie!

Seit ich gestern von Ihnen ging, verschlimmerte sich mein Zustand und seit gestern Abend bis jetzt verließ ich noch nicht das Bette, ich wollte Ihnen heute Nachricht geben und glaubte dann wieder mich dadurch Ihnen so wichtig scheinen machen zu wollen, so ließ ich es sein. — Was träumen Sie, daß Sie mir nichts sein können? mündlich wollen wir darüber, liebe Amalie, reden, immer wünschte ich nur, daß Ihnen meine Gegenwart Ruhe und Frieden einflößte, und daß Sie zutraulich gegen mich wären. Ich hoffe mich morgen besser zu befinden und einige Stunden werden uns noch da während Ihrer Anwesenheit übrig bleiben, in der Natur uns beide wechselseitig zu erheben und zu erheitern. — Gute Nacht, liebe Amalie, recht viel Dank für die Beweise Ihrer Gesinnung für

Ihren Freund

Beethoven.

3.

Es geht schon besser. Wenn Sie es anständig heißen, allein zu mir zu kommen, so könnten Sie mir eine große Freude machen. Ist aber daß Sie dieses unanständig finden, so wissen Sie, wie ich die Freiheit aller Menschen ehre, und wie Sie auch immer hierin und in andern Fällen handeln mögen, nach ihren Grundsätzen oder nach Willkühr mich finden Sie immer gut und als

Ihren Freund

Beethoven.

All das liest sich harmlos genug: ein schönes, reich begabtes Mädchen, das dem leidenden Künstler mit ihrer Bewunderung zugleich eine warme Sympathie entgegenbrachte. Wie hätte er, der für jedes Zeichen herzlicher Zuneigung so dankbar war, ihrer anders als mit einem Gefühl zärtlicher Freundschaft gedenken können? Aber aus diesen Zettelchen mehr herauszulesen, in ihnen, wie es geschehen ist, den Ausdruck einer heißen Liebe zu finden, halte ich für unmöglich. Ja der gesetzt höfliche Ton, der in ihnen herrscht, scheint es mir mehr als zweifelhaft zu machen, ob Beethoven je gewagt hätte, ihr den Kuß, den er ihr in jenem Brief an Tiedge sandte, in Wirklichkeit anzubieten. Und doch hat man in Amalie Sebald den Gegenstand seiner tiefgehendsten Leidenschaft, in ihr die Empfängerin jener glühenden Ergüsse sehen wollen, die als die Briefe an die „Unsterbliche Geliebte" bekannt geworden sind.

Die Unsterbliche Geliebte

Nach Beethovens Tode fand sich in einem geheimen Fache eines Schrankes zusammen mit den Bankaktien, die er als den armseligen Ertrag seines an Mühen und Arbeit so reichen Lebens hinterließ, ein Brief von seiner Hand, mit Bleistift geschrieben, ohne Angabe des Jahres oder seiner Empfängerin, ein Brief, in dem jedes Wort die Seligkeit einer großen, erhörten Liebe atmet. Im ersten überwältigenden Rausch muß er geschrieben, als der Traum zerronnen war, ihm zurückgegeben, als Zeuge seines kurzen Glücks von ihm aufbewahrt worden sein. Es ist wohl der schönste, den wir von seiner Hand besitzen und der Schwung der Gedanken, die kernige Kraft des Ausdrucks beweisen erneut, daß die Begeisterung des Augenblicks auch den Geist des Dichters in ihm zu erwecken vermochte.

„Am 6. juli Morgends

Mein Engel, mein alles, mein Ich. — nur einige Worte heute, und zwar mit Blejstift — (mit deinem) erst bis morgen ist meine Wohnung sicher bestimmt, welcher Nichtswürdige Zeitverderb in d. g. — warum dieser tiefe Gram, wo die Notwendigkeit spricht — Kann unsre Liebe anders bestehn als durch Aufopferungen, durch nicht alles verlangen, Kannst Du es ändern, daß Du nicht gantz mein, ich nicht ganz dein bin — Ach Gott blick in die schöne Natur und beruhige Dein Gemüth über das müssende — die Liebe fordert alles und gantz mit recht, so ist es mir mit Dir, Dir mit mir — nur vergißt du so leicht, daß ich für mich und für Dich leben muß — wären wir gantz vereinigt, Du würdest dieses schmerzliche eben so wenig als ich empfinden — meine Reise war schrecklich — ich kam erst Morgens 4 Uhr gestern hier an, da es an Pferde mangelte, wählte die Post eine andere Reiseroute, aber welch schrecklicher Weg, auf der vorletzten Station warnte man mich bej nacht zu fahren, machte mich einen Wald fürchten, aber das reizte mich nur — und ich hatte Unrecht, der wagen mußte bej dem schrecklichen Wege brechen, grundloß, bloßer Landweg, ohne solche Postillione, wie ich hatte, wäre ich liegen geblieben Unterwegs — Esterhazi hatte auf dem andern gewöhnlichen Wege hirhin dasselbe schicksaal mit 8 Pferden, was ich mit vier — jedoch hatte ich zum theil wieder Vergnügen, wie immer, wenn ich was glücklich überstehe. — nun geschwind zum innern vom äußern; wir werden unß wohl bald sehn, auch heute kann ich dir meine Bemerkungen nicht mittheilen, welche ich während dieser einigen Tage über mein Leben machte — wären unsre Herzen immer dicht an einander, ich machte wohl keine d. g. die Brust ist voll Dir viel zu sagen — ach — Es gibt Momente, wo ich finde, daß die sprache noch gar nichts ist — erheitere Dich — bleibe mein treuer, eintziger schatz, mein alles, wie ich Dir, das übrige müssen die Götter schicken, was für unß sejn muß und sejn soll. —

Dein treuer

ludwig. —

Abends Montags am 6ten Juli.

Du leidest du mein theuerstes Wesen — eben jetzt nehme ich wahr, daß die Briefe in aller Frühe aufgegeben werden müssen. Montags — Donnerstags — die eintzigen Täge wo die Post von hier nach K. geht — Du leidest — ach, wo ich bin, bist auch Du

mit mir, mit mir und Dir werde ich machen, daß ich mit Dir leben kann, welches Leben!!!! so!!!! ohne dich — verfolgt von der Güte der Menschen hier und da, die ich meine — eben so wenig verdienen zu wollen, als sie zu verdienen — Demuth des Menschen gegen den Menschen — sie schmerzt mich — und wenn ich mich im Zusammenhang des Universums betrachte, was bin ich und was ist der — den man den Größten nennt — und doch — ist wieder hierin das Göttliche des Menschen — ich weine wenn ich denke daß Du erst wahrscheinlich Sonnabends die erste Nachricht von mir erhältst — wie du mich auch liebst — stärker liebe ich dich doch — doch nie verberge dich vor mir — gute Nacht — als Badender muß ich schlafen gehen. ach Gott — so nah! so weit! ist es nicht ein wahres Himmelsgebäude, unsre Liebe — aber auch so fest, wie die Veste des Himmels. —

guten Morgen am 7. Juli —

schon im Bette drängen sich die Ideen zu dir meine Unsterbliche Geliebte, hier und da freudig, dann wieder traurig, vom Schicksaale abwartend, ob es unß erhört — leben kann ich entweder nur gantz mit dir oder gar nicht, ja ich habe beschlossen in der Ferne so lange herum zu irren, bis ich in deine Arme fliegen kann, und mich ganz heimathlich bej dir nennen kann, meine Seele von dir umgeben ins Reich der Geister schicken kann — ja leider muß es sejn — du wirst dich fassen, um so mehr da du meine Treue gegen dich kennst, nie eine andre kann mein Herz besitzen nie — nie — o Gott warum sich entfernen müssen, was man so liebt, und doch ist mein Leben in V. so wie jetzt ein kümmerliches Leben — Deine Liebe machte mich zum glücklichsten und zum unglücklichsten zugleich — in meinen Jahren jetzt bedürfte ich einiger Einförmigkeit Gleichheit des Lebens — kann diese bej unserm Verhältnisse bestehn? — Engel, eben erfahre ich, daß die Post alle Tage abgeht — und ich muß daher schließen damit Du den B. gleich erhältst — sej ruhig, nur durch Ruhiges beschauen unsres Dasejns können wir unsern Zweck zusammen zu leben erreichen — sej ruhig — liebe mich — heute — gestern — welche Sehnsucht mit Thränen nach dir — dir — dir — mein Leben — mein alles — leb wohl — o liebe mich fort — verkenne nie das treuste Hertz

Deines Geliebten L.

ewig Dein
ewig mein
ewig unß.

Schindler, der den Brief zuerst der Öffentlichkeit übergab, erklärte Julia Guicciardi für die Adressatin. Wie sehr seine Behauptung aber einer zuverlässigen Grundlage ermangelt, geht schon daraus hervor, daß er den Brief in der ersten Ausgabe seiner Beethovenbiographie in das Jahr 1806 verlegte, während Julia damals seit bereits drei Jahren die Gattin des Grafen Gallenberg war. In der zweiten Auflage veränderte er das 1806 in 1803, aber in 1803 fiel der 6. Juli nicht auf einen Montag und außerdem wissen wir, daß Beethoven den Sommer dieses Jahres in Baden bei Wien und in Oberdöbling zubrachte. In Frage könnte nur das Jahr 1801 kommen, das Jahr, in dem er Wegeler „von dem lieben, zauberischen Mädchen“ schrieb und in dem der 6. Juli tatsächlich ein Montag war. Aber auch diesen Sommer hat Beethoven in der Nähe Wiens, in Hetzendorf, zugebracht, wo er das Oratorium Christus

entwarf; daß er in dem Brief an Wegeler vom 29. Juni, in dem er sich so ausführlich über seine Krankheit äußert, kein Wort von einer Badereise, die er wenige Tage später angetreten haben soll, erwähnt, mag auch als Beleg dafür dienen, daß eine solche nicht beabsichtigt war. Damit scheidet Julia Guicciardi aus unserer Untersuchung aus. Die Jahre, die weiter in Betracht kommen, sind 1807 und 1812, in beiden war der 6. Juli ein Montag. Aber der Brief Beethovens an den Fürsten Esterhazy vom 26. Juli 1807 von Baden, wo er eifrig mit der Vollendung der C-Dur-Messe beschäftigt war, beweist, daß er in diesem Monat keine Badereise gemacht haben kann. Somit bleibt nur das Jahr 1812 übrig, und wie Riemann in der Neuausgabe des Thayerschen Werkes, gestützt auf die gründlichen Spezialstudien Thomas Sangallis und Max Ungers, überzeugend nachweist, treffen alle Voraussetzungen des Briefes so lückenlos auf dieses Jahr zu, daß wir es ohne Bedenken als das richtige anerkennen können. Beethoven traf am Sonntag, den 5. Juli, in Teplitz ein und schrieb den Brief am folgenden Tage, Montag, den 6.: „erst bis morgen ist meine Wohnung sicher bestimmt", heißt es darin und in der Kurliste lesen wir: „7. Juli Herr Ludwig van Beethoven wohnt in der Eiche Nr. 62." Der Sommer 1812 war ein äußerst regenreicher, das erklärt die schreckliche Reise und die schrecklichen Wege, das K. bedeutet Karlsbad. Abends Montags schreibt er: „eben jetzt nehme ich wahr, daß die Briefe in aller Frühe aufgegeben werden müssen. Montags — Donnerstags — die einzigen Tage wo die Post von hier nach K. geht — Ich weine, wenn ich denke, daß du wahrscheinlich erst Sonnabends die erste Nachricht von mir erhältst". Am nächsten Morgen entdeckt er im „Badegast in Teplitz", daß vom 15. Mai bis 15. September die Post täglich ankomme und auch täglich vormittags 11 Uhr wieder abgehe und nun fügt er hinzu: „eben erfahre ich, daß die Post alle Tage abgeht und ich muß deshalb schließen, damit Du den Brief gleich erhältst". Auch die Worte „in meinen Jahren jetzt bedürfte ich einiger Einförmigkeit, Gleichheit des Lebens" lassen 1812 als das wahrscheinlichste Jahr erscheinen. Ich glaube, wir können auf weitere Beweise, deren es nicht ermangelt, verzichten — alles spricht dafür, daß der Brief diesem Jahre angehört, nichts dagegen. Aber wer ist die Adressatin?

Thomas Sangalli unternahm den Nachweis, daß sie keine andere als Amalie Sebald sein könne und er stützt sich dabei auf die von Fanny Giannatasio bewahrten Worte Beethovens aus einem Gespräch mit ihrem Vater aus dem Jahre 1816: „Seit 5 Jahren hatte er eine Person kennen gelernt, mit welcher sich näher zu verbinden, er für das höchste Glück seines Lebens gehalten hätte. Es sei nicht daran zu denken, fast Unmöglichkeit, eine Chimäre. Dennoch ist es jetzt wie am ersten Tag. Doch es ist zu keiner Erklärung gekommen." Amalie Sebald war damals bereits die Gattin des Justizrats Krause in Berlin.

Das mag Beethoven nicht gewußt haben, obwohl man nicht einsieht, weshalb er, wenn ihr Eindruck auf ihn wirklich ein so nachhaltiger war, nicht den Versuch machte, mit ihr in schriftlichen Verkehr zu treten, zumal er ihre Berliner Adresse kannte. Anderes aber bleibt zu erwägen: die obigen Worte wurden von Beethoven auf einem Spaziergang gesprochen und von Fanny, die mit ihrer Schwester vorausging, „mit gespanntem Gehör erhascht". Ob sie dabei alles richtig gehört, ob sie das Gehörte später richtig niedergeschrieben, ist mehr als fraglich. Eines aber steht fest, wenn die Worte: „doch es ist zu keiner Erklärung gekommen" wirklich gesprochen wurden und sich auf Amalie Sebald beziehen, so kann der Liebesbrief unmöglich an sie gerichtet sein, denn er ist ohne eine voraufgegangene Erklärung undenkbar. Des weiteren aber müssen wir uns fragen, ob jener leidenschaftliche Brief an „seine Unsterbliche Geliebte", „sein teuerstes Wesen", „seinen Engel" und die zwei Monate später geschriebenen, vornehm zurückhaltenden Blättchen mit dem förmlichen „Leben Sie wohl, liebe Amalie, Ihr Freund Beethoven" wirklich an ein und dieselbe Person gerichtet sein können? Gehörten die letzteren ins Jahr 1811, so stände der Annahme der Sangallischen Hypothese nichts im Wege, die Tatsache, daß sie nach dem Brief geschrieben wurden, widerlegt dieselbe vollkommen.

Wir haben uns die überzeugendste Lösung des Rätsels, die, wenn sie uns auch keine absolute Gewißheit gibt, ihr uns doch sehr nahe bringt, bis zum Schluß aufgespart. Wir danken sie den scharfsinnigen Untersuchungen Thayers und dem unermüdlichen Eifer von Marie Lipsius (La Mara). Thayer hatte schon in der ersten Auflage seines Buches, d. h. vor fast 50 Jahren, die Vermutung ausgesprochen, daß die Empfängerin des Briefes niemand anders als Therese von Brunswick — eine Cousine Julia Guicciardis — gewesen sei. Allerdings haben sich viele Einzelheiten seiner Folgerungen als falsch erwiesen, so die, daß Beethoven sich bei der Datierung des Briefes geirrt habe und derselbe dem Jahre 1806 angehöre und daß es sich ferner bei der Heiratspartie von 1810 um Therese von Brunswick handelt, denn ein Brief, den Beethoven am 5. Juli 1806 aus Wien an Breitkopf & Härtel schrieb, beweist, daß er nicht am 6. oder 7. in Teplitz gewesen sein kann und im Jahre 1810 war es Therese Malfatti, die ihn in ihren Banden hielt. Trotz alledem aber hat Thayers Hypothese außerordentlich viel für sich. Therese von Brunswick, fünf Jahre jünger als Beethoven, war ein Geschöpf von seltenen Gaben. Musik, Sprachen, Malen, alles griff ihr lebhafter Geist auf, in allem brachte sie es zu bemerkbarer Fertigkeit. Sechs Jahre alt schon erregte sie durch den Vortrag eines Klavierkonzerts mit Orchester die Bewunderung ihrer ungarischen Landsleute. Zwischen ihr und ihren jüngeren Geschwistern, Josephine, der späteren Gräfin Deym und dem musikbegeisterten Franz, dem späteren Freunde Beet-

hovens, bildete sich ein überaus zärtliches Verhältnis heraus. Fast noch Kinder gründeten sie auf dem Stammsitz der Familie, Martonvásár, „eine Sozietätsrepublik, eine Platonische Republik im Kleinen" und noch im hohen Alter rechnete sie jene Jahre romantischer Schwärmerei zu den glücklichsten ihres Lebens. Sie war ungefähr 24 Jahre alt, als sie Beethoven kennen lernte und seine Schülerin wurde. Wie sie in ihren von La Mara veröffentlichten Memoiren erzählt, versicherte man die Mutter, „daß Beethoven nicht zu bewegen sein würde, einer bloßen Einladung zu folgen; wenn aber Ihro Exzellenz sich bequemen wolle, die 3 Treppen der engen Wendeltreppe am St. Peterplatz zu erklimmen und ihm die Visite zu machen, so möchte man für den Erfolg bürgen". Dies geschah. „Meine Sonate Beethovens, wie ein Mädchen, das zur Schule geht, unter dem Arm, traten wir ein. Der unsterbliche, liebe Louis van Beethoven war so freundlich und so höflich als er es sein konnte." Sie spielte „recht brav" und seitdem kam er täglich während ihres Aufenthaltes in Wien zu ihr, blieb aber statt einer Stunde oft vier oder fünf und wurde nicht müde, ihre Finger, die sie emporzustrecken und flach zu halten, gelehrt war, niederzuhalten und zu biegen. Der Edle muß sehr zufrieden gewesen sein, denn durch 16 Tage blieb er nicht ein einziges Mal aus. Wir spürten bis 5 Uhr keinen Hunger. Die gute Mutter hungerte mit."

„Damals ward mit Beethoven die innige, herzliche Freundschaft geschlossen, die bis an sein Lebensende dauerte. Er kam nach Ofen; er kam nach Martonvásár, er wurde in unsere Sozietätsrepublik von auserlesenen Menschen aufgenommen. Ein runder Platz ward mit hohen edlen Linden bepflanzt; jeder Baum trug den Namen eines Mitgliedes und auch in deren schmerzlicher Abwesenheit sprachen wir mit ihren Sinnbildern, unterhielten und belehrten uns mit ihnen. Sehr oft, nachdem der gute Morgen gesagt ward, frug ich den Baum um dies und das, was ich gern erklärt wissen wollte und er blieb nie die Antwort schuldig!"

Seitdem war Beethoven oft der Gast der Familie auf ihren ungarischen Gütern und wir haben bereits früher erwähnt, wie herzlich sich die Freundschaft zwischen ihm und den Geschwistern gestaltete. Beethoven hat ihr mit seinen Widmungen an sie ein unvergängliches Denkmal errichtet. Therese schenkte ihm ihr Porträt, das schöne Ölbild, das jetzt eines der kostbarsten Besitzstücke des Beethovenhauses in Bonn ist. Auf die Rückseite schrieb sie die Worte: „Dem seltenen Genie, dem großen Künstler, dem guten Menschen von T. B." Und diese Verehrung spricht aus jeder ihrer Äußerungen über ihn. Als Beethoven ihr „für ihr schönes Bild dankte" und sie zugleich um eine Erneuerung einer kleinen Handzeichnung bat, die „er so unglücklich war zu verlieren", schrieb sie ihrer Schwester Josephine (2. Februar 1811): „Auch habe

ich durch Franz ein Andenken unseres edlen Beethoven erhalten, das mir Freude machte. Ich meine nicht seine Sonaten, die sehr schön sind, aber ein kleines Schreiben, das ich Dir sogleich wörtlich copieren will." — Man sieht, wieviel ihr die wenigen Zeilen von Beethovens Hand waren. Auch die Erfüllung seines Wunsches ließ sie sich angelegen sein und bat mehr als einmal die Schwester, ihr dabei behilflich zu sein. Und dann kam die Zeit, wo das Gefühl der Freundschaft einem wärmeren Platz machte, und Beethoven die hohe Seligkeit genießen durfte, ein so seltenes Geschöpf sein eigen zu nennen. Denn daß Therese durch ihre Charaktereigenschaften ebenso wie durch ihre geistigen weit das Durchschnittsmaß überragte, beweist ihr edles, Werken der Liebe ganz und gar geweihtes Leben, beweisen auch die Äußerungen aller, die sie persönlich gekannt. Welchen reinen Zusammenklang ihre und Beethovens Seelen ergaben, das geht deutlich aus Worten wie den folgenden über sie hervor: „Ihr Inneres ist rein, fernzuhalten weiß sie sich alles, was niedrig, was unedel, was alltäglich ist; ihre persönliche wie ihre Standeswürde wird sie nie entweihen, allzeit wird sie das Göttliche im Menschen ehren. Klar erkennt sie ihre Pflichten, sie gelten ihr als Gesetze. Von edler Menschenliebe erfüllt, ist sie nur dem Wahren, dem Natürlichen und Göttlichen zugewandt. Alles Enge, Thörichte, Gekünstelte verachtet sie, nie tut sie sich genug, nie rastet sie." Vermeinen wir nicht, Beethoven selbst vor uns zu sehen, wenn wir das lesen, ist nicht jeder dieser Sätze ein Ausdruck seines eigenen Wesens, seiner eigenen Überzeugungen? Wir brauchen nicht im einzelnen auf die Gründe einzugehen, die Thayer zu dem Schluß führten, daß einzig Therese Brunswick die Unsterbliche Geliebte des Briefes sein könne. Aber wichtig ist seine Bestätigung durch eine Reihe von Persönlichkeiten, die Therese nahe gestanden hatten. Wir haben diese ersten authentischen Äußerungen den unablässigen Bemühungen La Maras zu verdanken, die sie zusammen mit den Memoiren Thereses veröffentlichte. So schrieb ihr Karoline Languider, eine alte Freundin und Hausgenossin der Familien Brunswick und Gallenberg: „Nach allem Pro und contra bleibe ich bei der unabänderlichen Meinung, daß Therese die Unsterbliche Geliebte und Verlobte des großen Meisters war, wovon ich in meiner Kindheit unzählige Male sprechen hörte." Und nachdem der Schleier soweit gelüftet war, entschlossen sich endlich auch die Verwandten Thereses, ihre Urgroßnichte, die Stiftsdame Isabella Gräfin Deym und deren Schwester Frau Dr. Melichar in Prag ihr lang bewahrtes Stillschweigen zu brechen und die Mitteilung Karoline Languiders zu bestätigen. So bliebe nur noch die eine Frage zu beantworten, ob nämlich das eben Mitgeteilte mit der Tatsache, daß der Brief an die Unsterbliche Geliebte unstreitig dem Jahre 1812 angehört, in Einklang zu bringen ist? Wir brauchen uns aber nur den oben erwähnten Brief Beet-

hovens an Therese vom Januar 1811 ins Gedächtnis zurückzurufen, um zu sehen, daß ein anderes als das Jahr 1812 kaum in Betracht kommen kann. Der Ton jenes Briefes beweist deutlich, daß bis dahin das Verhältnis zwischen Therese und Beethoven weder bis zu einer Verlobung gediehen noch durch einen Bruch gestört worden war. Daß es aber gerade damals ein außerordentlich herzliches war, geht aus dem Empfang des Bildes und nicht minder aus den Briefen Beethovens an den Bruder Franz hervor. Beethoven war in den ersten Tagen des Juni in Prag, wo er — wir kommen darauf noch zurück — mit dem Fürsten Kinsky wegen seines Jahrgehaltes verhandelte. Therese lebte zur Zeit nicht weit von dort in Wittschap in Mähren bei ihrer Schwester Josephine; da sie in Prag einen Onkel, den Baron Philipp Seeberg besaß, so ist die Annahme keine zu fernliegende, daß sie sich zugleich mit Beethoven dort befand. Damals mag dann die Aussprache und Verständigung erfolgt sein, die in seinem Brief an sie einen so jubelnden Widerhall fand. Und nicht in ihm nur, sondern auch in den Werken jener Zeit, vor allem der achten Symphonie, dem ausgelassensten Kind seiner Laune.

Doch nur zu bald sollte der Traum verfliegen. Im Jahre 1814 hielt ein Baron C. P. wiederholt um Therese an. In ihren Memoiren lesen wir: „ich sagte stets, ich müßte erst darüber denken und hätte noch keine Zeit dazu. Ich war kalt geblieben, eine frühere Leidenschaft hatte mein Herz verzehrt." Und von Beethoven findet sich aus dem Anfang des Jahres 1813 folgende Notiz, wie so manche andere in einem Augenblick höchster seelischer Bedrängnis wie im Selbstgespräch niedergeschrieben: „Du darfst nicht Mensch sein, für Dich nicht, nur für andere, für dich gibt's kein Glück mehr als in dir selbst, in deiner Kunst — O Gott gib mir Kraft, mich zu besiegen, mich darf ja nichts an das Leben fesseln." Und unter dem 13. Mai 1813: „Eine große Handlung, welche sein kann, zu unterlassen und so bleiben — o welch ein Unterschied gegen ein unbeflissenes Leben, welches sich in mir so oft abbildete — o schreckliche Umstände, die mein Gefühl für Häuslichkeit nicht unterdrücken, aber deren Ausführung — O Gott, Gott, sieh auf den unglücklichen B. herab, laß es nicht länger so dauern —

Lerne schweigen o Freund! dem Silber gleichet die Rede,
Aber zu rechter Zeit schweigen, ist lauteres Gold!"

Was hatte diesen raschen jähen Sturz von der Höhe des Glücks bewirkt? Karoline Languider versicherte La Mara: „daß es nicht zur Heirat gekommen, soll nur in der Künstlernatur Beethovens, der trotz der großen Liebe sich nicht dazu entschließen konnte, den Grund gehabt haben. Gräfin Therese soll es aber schmerzlich empfunden haben." Auch von anderer Seite wird versichert, es sei Beethoven gewesen, der die Verlobung löste, und auch uns will das als das

Wahrscheinlichste erscheinen, wenn wir auch die obige Begründung nicht für die richtige halten. Nicht die eigene Wahl, sondern nur der Zwang der Umstände kann Beethoven zu einem Entschluß getrieben haben, dessen schwere Bedeutung für ihn aus jedem Wort der obigen Aufzeichnungen hervorspringt. Thereses Mutter war den Memoiren nach eine beschränkte Frau, wie es bei ihrer Erziehung nicht anders sein konnte. „Selbst aus angesehener Adelsfamilie, doppelt stolz als Gattin eines Brunswick, die ihr Geschlecht bis auf Heinrich den Löwen zurückführten, früh verwitwet, sehr streng und sparsam und vor allem darauf bedacht, das Familienvermögen für den Stammhalter Franz zusammenzuhalten, war ihr sehnlichster Wunsch, ihre Töchter sobald als möglich standesgemäß verheiratet zu sehen. Therese ersparte ihr den Vorwurf nicht, daß sie die schöne geistvolle Josephine in die unglückliche Heirat mit dem Grafen Deym hineintrieb. Gerade in der Zeit, um die es sich für uns handelt, war die Lage der Mutter zum Teil infolge des Staatsbankerottes, zum Teil infolge des selbstsüchtigen Vorgehens des Sohnes Franz, der sie geradezu „darben ließ", eine äußerst prekäre. Doppelt sehnsüchtig mag sie deshalb dem Tage entgegengesehen haben, wo Therese, die, obwohl etwas verwachsen, doch durch ihre Schönheit, ebenso wie durch ihren Geist und ihre künstlerische Begabung überall Bewunderung erregte, durch eine glänzende Heirat Mutter und Töchtern einen neuen sicheren Halt schaffen würde. Nie hätte sie in eine Verbindung mit einem bloßen Musiker und noch dazu mit einem titel-, mittel- und stellungslosen Musiker gewilligt. Therese mag im ersten Ansturm ihres jungen Glücks geglaubt haben, diese Widerstände überwinden zu können, — die Liebe glaubt ja so gern, was sie wünscht! Aber bald muß auch sie die Aussichtslosigkeit des Verhältnisses, die Berechtigung des erwarteten Einspruches der Mutter erkannt haben. Denn Beethovens Verhältnisse waren gerade damals alles andere eher als glänzend. Das Jahresgehalt, das ihm ein sorgenfreies Leben gewährleisten sollte, wurde mehr und mehr zu einer Quelle bitterster Ärgernisse für ihn. Der Staatsbankerott des Jahres 1811 hatte den Papiergulden auf ein Fünftel seines Nennwertes heruntergedrückt, Beethovens 4000 Gulden waren damals auf 800 zusammengeschrumpft. Auf Beethovens Vorstellungen bestimmte der Erzherzog, daß sein Anteil in Einlösungsscheinen, d. h. nach dem Kurse von 1809 beglichen werden sollte, wonach er sich auf 600 Silbergulden belief. Auch Kinsky erklärte sich bereit dazu; bei jenem Besuch in Prag hatte Beethoven von ihm eine Abschlagssumme von 60 Dukaten und das Versprechen erhalten, daß die Angelegenheit nach seinen Wünschen geordnet werden würde. Aber bevor er noch die betreffenden Befehle erteilt hatte, wurde Kinsky am 2. November 1812 durch einen Sturz vom Pferde getötet und die Kuratoren seines Vermögens weigerten sich, das Gehalt anders

als nach dem Kurs von 1811 zu berechnen. Der Lobkowitzsche Anteil war schon seit dem 1. September 1811 ausgeblieben — der Fürst hatte infolge seines verschwenderischen Lebens seine Zahlungen einstellen müssen und seine Vermögensverwalter erklärten, Beethoven nicht anders als andere Gläubiger behandeln und vor allem die Summe nicht anders als nach dem Finanzpatent von 1811 berechnen zu können. Da Beethoven sich damit nicht einverstanden erklären wollte, so war für den Augenblick alles, was von dem stolzen Jahresgehalt übriggeblieben war und bis 1815 übrigblieb, der Beitrag des Erzherzogs. Auch seine sonstigen Einkünfte waren stark zurückgegangen, nur wenige Werke entstanden in den Jahren 1810 bis 13, und auch diese wurden erst einige Jahre später verkauft. Von den großen Summen, die ihm 1810 zugeflossen waren, kann in Anbetracht der Teuerung und der kostspieligen Badereisen nur wenig geblieben sein, von tatsächlichen Einnahmen sind nur die 240 Dukaten, die er im Juli 1811 und im Februar 1813 von Thomson erhielt, zu verzeichnen. Dazu kam, daß sein Bruder Carl, der sich infolge der Verschwendungssucht seiner Frau in beständigen Verlegenheiten befand, ihn unausgesetzt in Anspruch nahm, — auf 10000 Gulden veranschlagte Beethoven die Summe, die er ihm im Laufe der Jahre schuldig geworden war. Auch jetzt hatte er ihn wieder um ein Darlehen von 1500 Gulden angegangen und Beethoven glaubte es dem Bruder, zumal dessen Gesundheitszustand zu den schwersten Befürchtungen Anlaß gab, nicht abschlagen zu dürfen. Beethoven muß eingesehen haben, daß unter diesen Umständen an eine Vereinigung mit Therese auf Jahre hinaus nicht zu denken war. Sollte er sie zu einem Schritt drängen, der ihrer Mutter das Herz brechen würde, um sie einem Leben der Armut zuzuführen, er, dessen wachsende Taubheit ihre Verbindung mit ihm ja in jedem Falle zu einem entsagungsreichen Opfer machen mußte? Wäre er jünger gewesen, hätte er noch mit der früheren Zuversicht ins Leben geschaut, hätte die Aussicht auf eine ehrenvolle Anstellung ihm noch gewinkt — aber er war 43 Jahre alt und er wußte, das Leben hatte ihm nichts mehr zu bieten als Mühen und Enttäuschungen und jedes Jahr mußte es aussichtsloser, lastenreicher machen. Hatte es einen Sinn, zu warten, ihr, der 38jährigen die letzten Jahre der Jugend zu rauben? Schwer mag er mit sich gerungen haben, aber er sah nur einen Weg offen und er zögerte nicht, ihn zu gehen — er löste das Band, das ihn an sie fesselte, mit eigener Hand. Erst so scheint mir der folgende Brief an Franz von Brunswick, dessen Datierung bis dahin Schwierigkeiten machte, verständlich zu werden. Was Thayer als möglich andeutet, daß er ins Jahr 1813 gehören könne, wird mir im Hinblick auf seinen Inhalt und die obigen Tatsachen zur Gewißheit; auch das „ich bin bald in Baden, bald hier" könnte als Bestätigung dienen. Er wurde geschrieben, nachdem Beet-

hoven den entscheidenden Schritt getan und somit wieder nur „für nichts als sein elendes Individuum“ zu sorgen hatte, und lautet in seinen für uns wichtigsten Teilen:

Lieber Freund! Bruder!

Eher hätte ich Dir schreiben sollen; in meinem Herzen geschah's 1000mal ...... Wenn von Unordnung die Rede ist, so muß ich dir leider sagen, daß sie noch überall mich heimsucht, noch nichts entschiedenes in meinen Sachen; der unglückselige Krieg dürfte das endliche Ende noch verzögern, oder meine Sachen noch verschlimmern. — Bald fasse ich diesen, jenen Entschluß, leider muß ich doch nahe herum bleiben, bis diese Sache entschieden ist, — O unseliges Dekret, verführerisch wie eine Sirene, wofür ich mir hätte die Ohren mit Wachs verstopfen sollen lassen und mich festbinden, um nicht zu unterschreiben, wie Ulysses — Wälzen sich die Wogen des Krieges näher hieher, so komme ich nach Ungarn; vielleicht auch so, habe ich doch für nichts als mein elendes Individuum zu sorgen, so werde ich mich wohl durchschlagen, fort, edlere, höhere Pläne! — Unendlich unser Streben, endlich macht die Gemeinheit Alles!

Leb wohl, teurer Bruder, sey es mir, ich habe keinen, den ich so nennen könnte, schaffe so viel Gutes um dich herum als die böse Zeit dir's zuläßt.“

Die Freundschaft mit Franz von Brunswick endete erst mit Beethovens Tode und doch ist nur ein einziger Brief Beethovens an ihn aus den noch übrigen 14 Jahren vorhanden. Liegt nicht die Vermutung nahe, daß die andern zerstört wurden, weil sie Andeutungen auf Geschehnisse enthielten, über die der Graf den Schleier des Geheimnisses zu decken wünschte? Und auch dieser eine Brief schließt mit einem Satz, der zu denken gibt: „Ich hoffe du lebst zufrieden, das ist wohl nicht wenig. Was mich angeht, ja du lieber Himmel, mein Reich ist in der Luft, wie der Wind oft, so wirbeln die Töne, so oft wirbelts auch in der Seele.“

Therese von Brunswick ist die letzte Frau, die bewegend in Beethovens Leben eingriff. Sie ist die erste, die wir uns nach Charakter, Begabung, Neigungen und Jahren als Weib an seiner Seite denken können. Ihre Züge sprechen von Kraft und Milde, Geist und Güte — das sind die Eigenschaften, die sie ihr ganzes Leben lang bewahrheitet hat. Was ihm dereinst als höchstes Ziel seines Lebens vorgeschwebt hatte, sich ganz in den Dienst der Armen stellen zu können, das hat sie zur Tat gemacht. Mit berechtigtem Stolz konnte sie in ihren Memoiren sagen, daß sie es war, die die ersten Kinderasyle in der österreichischen Monarchie organisierte — das war 1829. Als sie diese Worte schrieb, bestanden ihrer mehr als 1000 und als sie, 86 Jahre alt, die Augen schloß, da hatte ihr Beispiel in der ganzen Welt Nachahmung gefunden.

Erst im Wirken in die Weite konnte sie sich ganz entfalten, er erst in der Vereinsamung, die ihn jetzt tiefer und tiefer umfing, den Weg zu jenen Höhen finden, zu denen seine letzten Werke uns empor ziehen. Seine Entsagungstat wurde so zur Saat des Segens für die ganze Menschheit. —

Auf der Höhe des Ruhmes

Wir müssen unsere Schritte noch einmal zu der ereignisreichen Reise des Jahres 1812 zurücklenken, sie, die so vielverheißend begonnen, sollte mit einem schrillen Mißklang enden.

Am 5. Oktober brachte die Linzer Musikzeitung, wie Thayer mitteilt, die Nachricht: „Nun haben wir auch das längst gewünschte Vergnügen den Orpheus und größten musikalischen Dichter unserer Zeit, Herrn Ludwig van Beethoven hier seit einigen Tagen in unserer Hauptstadt zu besitzen.“ Ob Beethoven direkt aus Teplitz nach Linz ging oder erst nach Wien zurückkehrte, ist unbekannt. Jedenfalls scheint die Fahrt ganz plötzlich beschlossen und durch eine Mitteilung über seinen Bruder Johann verursacht worden zu sein. Johann, dessen Tätigkeit als Apotheker in Linz von unerwartet großem Erfolg gewesen war, hatte einen Teil seines dortigen Hauses an einen Arzt aus Wien vermietet und dessen Schwägerin, Therese Obermeyer, als Haushälterin zu sich genommen. Beethoven muß zu Ohren gekommen sein, daß die Beziehungen zwischen dem Bruder und seiner Haushälterin eine Gestalt angenommen hatten, die ihm bei seinen unweltlichen Moralanschauungen als unvereinbar mit der Würde eines Beethoven erschien, und er begab sich aller Wahrscheinlichkeit nach eigens zu dem Zweck nach Linz, dem Bruder Vorstellungen zu machen und ihn zur Lösung des Verhältnisses zu veranlassen. Aber Johann war nicht gewillt, eine derartige Einmischung des Bruders in seine Angelegenheiten zu dulden und je heftiger Beethoven auf seinem Vorsatz bestand, um so energischer erklärte Johann, von dem Mädchen, für das er vielleicht eine wirkliche Neigung empfand, nicht lassen zu wollen. Und nun tat Beethoven einen Schritt, den nur seine Weltunerfahrenheit erklärlich, nur die Reinheit der Absicht entschuldbar machen kann: er beschloß, seinen Willen durch gewaltsame Maßnahmen durchzusetzen. Er wandte sich an den Bischof, rief die Polizei an und erreichte schließlich, daß letztere einen Befehl erließ, wonach das Mädchen bis zu einem gewissen Tage Linz zu verlassen habe, widrigenfalls sie nach Wien gebracht werden würde. Was blieb Johann zu tun übrig? Sollte er, der sie in diese Lage gebracht, sie feige im Stich lassen? Es gab nur ein Mittel, sie vor der angedrohten Schmach zu bewahren, und dies Mittel war, sie zu heiraten. Und Johann tat, was er für seine Pflicht hielt — am 8. November wurde Therese Obermeyer seine Frau und Beethoven kehrte mit dem bitteren Bewußtsein nach Wien zurück, durch sein unkluges und unberechtigtes Eingreifen den Bruder zu einem Schritt getrieben zu haben, der bei den Charaktereigenschaften Thereses nicht anders als verhängnisvoll für ihn werden konnte. Als Johann später zur Erkenntnis kam, welches Unheil er mit dieser Heirat

über sich gebracht, da hat er seinem Bruder den Vorwurf nicht erspart, daß er es gewesen, der ihn dazu gezwungen. Und Beethoven, dessen hohe Auffassung von der Bedeutung der Ehe wir kennen, sah nun auch den zweiten Bruder an eine Unwürdige gekettet. —

Wir wenden uns nun der künstlerischen Ausbeute dieses Jahres zu. Wenn wir an frühere Perioden in Beethovens Leben, etwa an das Jahr 1808 oder den Herbst 1809, mit ihrem erstaunlichen Reichtum an neuen Werken zurückdenken, so muß die künstlerische Ausbeute der Zeit seit 1810 überraschend gering erscheinen. Und doch auch nicht überraschend, wenn wir uns vergegenwärtigen, wie lange die große Enttäuschung, die er durch Therese Malfatti erlitten, in ihm nachwirkte und daß die körperlichen Schwächezustände, für die er mit so wenig Erfolg Heilung in den Bädern gesucht hatte, ihm häufig genug die gehobene Stimmung, ohne die ein rechtes Schaffen bei ihm unmöglich war, rauben mochten. Aber je kleiner die Zahl der neuentstandenen Werke, um so größer ihre Bedeutung, gehören zu ihnen doch zwei seiner herrlichsten Schöpfungen, die siebente und achte Symphonie. Sie wurden in rascher Folge nacheinander geschrieben, die siebente am 12. Mai, die achte im Oktober 1812 beendet. Die Skizzen zur ersteren finden sich in dem sogenannten Petterschen Skizzenbuche, das nach Nottebohms und Riemanns überzeugenden Darlegungen in die Zeit von Ende 1811 bis Anfang 1813 gehört, demnach schlösse die siebente Symphonie sich der Zeit nach unmittelbar an das B-Dur-Trio an. Aber nicht nur der Zeit nach. Der Weg vom F-Moll-Quartett zum B-Dur-Trio, von diesem zur A-Dur- und F-Dur-Symphonie bedeutet ein Fortschreiten von strengster psychologischer Folgerichtigkeit. Unmut und Gram, Sehnsucht nach Frieden und kraftvolles Sich-Aufraffen, jagende Unruhe und wiedergefundenes Vertrauen haben die Farben für das F-Moll-Quartett hergegeben. Aus dunkler Herzensnacht hat sich Beethoven mit ihm zum Lichte neuen Hoffens durchgerungen und heller Glanz durchleuchtet auch das ganze B-Dur-Trio. Heiter zufriedene Ergebung, Kraftgefühl und allmähliches Aufleben der Daseinslust — so charakterisierten wir seinen Inhalt. Mit dem in überschäumendem Mut dahinstürmenden Schluß hat Beethoven alles, was ihn bekümmerte, hinter sich gelassen, der Beethoven der fünften Symphonie und der Egmont-Ouvertüre spricht in ihm zu uns. Nun fühlt er sich wieder, nun reckt und streckt er sich im Bewußtsein ungebrochener Kraft, ein jubelndes Glücksempfinden erfüllt sein Herz, ein Empfinden, das sich endlich in Tönen Luft machen muß und so entsteht die siebente Symphonie. So froh beschwingt sind ihre Melodien und Rhythmen, daß Wagner sie mit Recht die Apotheose des Tanzes nennen durfte.

Eine breit angelegte Einleitung eröffnet das Werk. Sie gibt nicht, wie so manche andere, den Eindruck allmählichen Sich-Losringens von grübelndem

Kummer, sondern mit ihrem selbstbewußt sicher einherschreitenden ersten, ihrem spielerig lächelnden zweiten Thema, den gespannten Sich-Sammelns zu frisch fröhlichem Tun. Wie in seligem Reigen schwebt dann das erste Thema des Vivaces auf den Tönen der Flöte heran, sein Rhythmus bleibt für den ganzen Satz bestimmend, er schweigt während eines Teiles des zweiten Themas nur, um dann von neuem energisch einzusetzen. Unvergleichlich genial ist es, wie er jetzt leise verklingt, als seien die Tanzenden in der Ferne entschwebt; dann Stille, ein Lauschen, erregt, gespannt — und nun kehrt der fröhliche Zug zurück und in sorgloser Lust endet der Teil. In fast noch erhöhtem Maße gibt die Durchführung diese Vorstellung des Reigens; jener Rhythmus beherrscht sie so vollkommen, daß kaum ein Takt ohne ihn ist; es ist ein beständiges Schweben und Entschweben in anmutigem Tanz, ein Neigen und Beugen, ein Sich-Trennen und Wieder-Begegnen, ein übermütiges Aufjauchzen in diesem, ein heimliches Flüstern im nächsten Augenblick, ein neckisches Sich-Verstecken bald, und bald ein lustiges Sich-Haschen. Das ist der erste Satz. Der zweite gehört zum populärsten, was Beethoven geschrieben. Als Allegretto bezeichnet gibt ihm doch der bedächtig schreitende Rhythmus, der ihn ebenso beständig beherrscht wie jener andere den ersten, etwas vom Trauermarsch. Aber alles ist, als spiele es sich hinter einem Schleier ab, mehr angedeutet als ausgeführt, das Verklingen eines Traumes, nicht das Zugrabetragen einer Wirklichkeit. Wir empfinden den Satz nicht wie den Trauermarsch der Eroica — in tief innerster Seele ergriffen, wir genießen ihn als ein Kunstwerk von unvergleichlichem Zauber. In den ersten Aufführungen der Symphonie mußte er jedesmal wiederholt werden, wer aber möchte wohl jenen anderen Trauermarsch zweimal hintereinander erleben? In dem überirdisch schönen Trio hat wieder jenes unerschütterliche Gottbewußtsein Ausdruck gefunden, das Beethoven jetzt nie mehr verläßt und sein ganzes Schaffen verklärt. So wird gesagt, das Trio des in übermütiger Freude vorüberrauschenden dritten Satzes sei eine alte niederösterreichische Wallfahrtshymne. Ist dem wirklich so, so bestätigt das erneut einen Zug, den wir ähnlich schon in zwei der letzten Scherzi, mit denen wir uns beschäftigt haben, begegnet sind, denen der Quartette in Es-Dur und F-Moll, in welchen beiden das Trio etwas Choralartiges hat. Es ist, als ob jemand sich inmitten des jagenden Getriebes des Daseins plötzlich der Macht bewußt würde, die diesen ganzen wunderbaren Mechanismus in Bewegung gesetzt. Etwas von demselben Gefühl waltet darin, welches Beethoven in jenen Stoßseufzern und Seelenbekenntnissen der Skizzenbücher den Blick so oft nach oben wenden läßt.

Alle Geister tollsten Übermutes sind im letzten Satz losgelassen. Ruht auf dem ersten ein Hauch apollinischer Heiterkeit, so durchbraust es diesen wie

dionysischer Freudentaumel, hat jener mit seinen weitgespannten Melodiebogen, seinen unablässig pochenden beflügelten Rhythmen etwas Dithyrambisches, so jauchzt in diesem bacchantische Daseinslust auf — man denkt dabei an jene aufgelösten Menadengestalten pompejanischer Wandgemälde und etruskischer Vasenbilder oder einen Rubensschen Bacchuszug. In unaufhaltsamem Wirbel jagt der Satz vorüber, uns widerstandslos mit sich reißend und in einer Stretta gipfelnd, die an Feuer und Schwung wenige ihresgleichen hat. — Man hat alle möglichen Auslegungskünste an dieser Symphonie versucht. Sie erscheinen mir gegenstandslos und überflüssig. Der Schlüssel zu ihr ruht in den Werken, die ihr vorausgingen, sie zeigen uns den Genesenden, die Symphonie den Genesenen, in jenen sehen wir ihn sich von dem Griff des Schicksals freimachen, in dieser steht er befreit vor uns, sie ist die Fanfare, mit der er der Welt seinen Sieg verkündet.

Als ein Beleg für den durchschlagenden Erfolg des Werkes mag die von Thayer gegebene Liste der verschiedenen Bearbeitungen, die der Verleger S. A. Steiner im März 1816 ankündigte, gelten. Sie umfassen solche für „4stimmige Harmonie", für Streichquartett, für Klavier und Streicher, für Klavier zu vier und zwei Händen. Neben der Popularität des Meisters legen sie zugleich beredtes Zeugnis für die Musikfreudigkeit der damaligen Dilettantenkreise ab, die dem Mangel an Gelegenheiten, das Neue auf dem Gebiet der Orchestermusik im Original kennen zu lernen, durch fleißiges Spielen derartiger Bearbeitungen abzuhelfen suchten.

Das überschäumende Lebensgefühl, das die A-Dur-Symphonie hervorgetrieben hatte, die Beethoven selbst mit berechtigtem Stolz als „eine seiner vorzüglichsten" bezeichnete, mußte durch eine solche Leistung noch gewaltig gesteigert werden. Es konnte mit dem einen Werk sich nicht genug tun und verlangte nach neuer Betätigung. Schon während der Arbeit an jener waren die Skizzen zu einer achten Symphonie entworfen worden, ja in einem Brief an Breitkopf & Härtel vom Mai 1812 spricht Beethoven von drei neuen Symphonien, die er schreibe — dem Skizzenbuch nach scheint schon damals eine Symphonie mit dem Schlußchor „an die Freude" geplant gewesen zu sein. Im Oktober wurde in Linz bereits die Reinschrift des neuen Werkes besorgt, das somit während der Sommer- und Herbstmonate zur Vollendung gereift sein muß. Es waren die Monate, auf die das Zusammensein mit Amalie Sebald einen so beglückenden Schein warf, die vielleicht, wenn der Brief an die Unsterbliche Geliebte dem Sommer dieses Jahres angehört, sein Herz mit neuem Hoffen erfüllt hatten. Jedenfalls gibt es kaum ein anderes Werk von Beethoven, in dem in gleichem Grade eine übersprudelnd frohe Stimmung zu Worte käme, wie in der achten Symphonie. Beethoven hat sie nach Czernys Aussage

für besser erklärt als die siebente. Ob dabei der Unmut über die Zurücksetzung, die sie zuerst erlitt, sein Urteil beeinflußte (ähnlich wie er vielleicht aus gleichem Grunde die Fis-Dur-Sonate über die in Cis-Moll stellte), wissen wir nicht. Darin aber stimmt heute alles überein, daß er mit ihr in höherem Maße noch als mit der Fis-Dur-Sonate, der ersten zweisätzigen, einen neuen Typus geschaffen hat. Hier ist nichts von der Monumentalität seiner meisten ersten, der Gefühlstiefe seiner zweiten Sätze: geistreich, launig, witzig, das sind die Eigenschaften, die uns zuerst einfallen, wenn wir an dieses Werk denken. Jeder Satz ist voll von verblüffenden Einfällen, wenn er sich nicht ganz und gar, wie der zweite, als ein solcher gibt; jeder ist anders, als man es bei Beethoven gewohnt war und von ihm erwartete, und vielleicht liegt in der Überraschung, die sie den Hörern bereitete, die Ursache, weshalb man sich zunächst nicht recht in ihre Art finden und ihr die gebührende Würdigung zuteil werden lassen konnte.

Mir möchte das Ganze manchmal als ein genialer Scherz, ein Kind übermütigster Laune, ein Witz, den der Meister sich mit dem Publikum und mehr noch mit der Kritik erlaubte, erscheinen. Keiner war so gern bereit, die Berechtigung einer begründeten Kritik anzuerkennen, wie Beethoven. Wie schön ist das Wort von ihm aus einem Briefe an einen Landsmann und Verehrer in London, Johann Peter Salomon (1. Juni 1815): „Mein Schüler Ries schrieb mir vor Kurtzem, daß Cramer sich öffentlich gegen meine Kompositionen erklärt habe. Ich hoffe aus keinem anderen Grunde als der Kunst zu nützen und so habe ich gar nichts darwider eintzuwenden." Aber wir haben schon so manche Proben der unberechtigten Behandlung, die Beethoven erfahren, kennen gelernt, ich brauche nur an seine Klagen in dem früher mitgeteilten Brief an Breitkopf & Härtel aus dem Jahre 1809 zu erinnern. Im Oktober 1811 schreibt er derselben Firma, wahrscheinlich mit Bezug auf eine Besprechung des Harfenquartetts in der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung, die in dem Satz gipfelte, „daß es nicht zu wünschen sei, das die Instrumentalmusik sich in diese Art und Weise verliere":

„Wer kann nach solchen Rezensenten fragen, wenn er sieht, wie die elendesten Sudler in die Höhe von ebensolchen elenden R. gehoben werden und wie sie überhaupt am unglimpflichsten mit Kunstwerken umgehen ...... wofür sie nicht leicht den gewöhnlichen Maßstab wie der schuster seinen leisten finden ...... Und nun rezensiert solange ihr wollt, ich wünsche euch viel Vergnügen, wenn's einem auch ein wenig wie ein Mückenstich packt, dann machts einem einen ganz hübschen Spaß — re—re—re—re—recen—cen—si—si—si—sirt—sirt—."

In die Zeit dieses Briefes fallen auch die ersten Entwürfe zum ersten und vierten Satz der achten Symphonie. Daß Beethoven damit eine Verspottung der berufsmäßigen Kritik beabsichtigt habe, glaube ich nicht, eine derartig

tendenziöse Handhabung seiner Kunst lag seinem Wesen durchaus fern. Andererseits aber wissen wir auch, wie oft Gedanken, die ihn stark beschäftigten, auf seine Kunst abfärbten — warum sollte da nicht auch der Wunsch, der sich oft genug in ihm geregt haben mag, einmal in lustiger Weise sein Mütchen an der Kritik zu kühlen, auf sein Schaffen eingewirkt haben?

Was waren nun die Ausstellungen, die besonders häufig gegen seine Kompositionen erhoben wurden? Daß die ersten Sätze unverständlich, „diffus", überkompliziert (Weber), die langsamen zu lang (Spohr) seien; mancher konnte es ihm ferner nicht verzeihen, daß er die liebe, alte launige Menuett Papa Haydns durch das tolle, launische Scherzo ersetzt hatte. Und nun bringt Beethoven eine neue Symphonie, die wie ein reumütiges pater peccavi! erscheinen könnte, säße ihm nicht der Schalk im Nacken und zwänge ihn alle Augenblick, seiner übermütigen Laune die Zügel schießen zu lassen.

Der erste Satz hebt mit einem so harmlos heiteren Thema an, daß man das gutmütige Lachen Haydns hindurchzuhören vermeint. Rhythmisch und harmonisch wandelt es altvertraute Wege, daß auch der griesgrämigste Kritiker mit billigendem Kopfnicken ihm lauschen muß. Da, nach 22 Takten behaglichsten Genusses horcht er auf — hat er falsch gehört, ein as, eine Modulation nach Es-Dur, wo doch eine solche nach C-Dur allein den Anforderungen der Schule genügen konnte? Kein Zweifel, zehn Takte lang weilt Beethoven auf dieser unerhörten Harmonie, — aus den eigenwillig wiederholten Akkorden klingt ein deutliches „Horcht her!" heraus, dann eine Pause und ebenso unvermittelt, wie er sich vorhin nach Es-Dur gewandt, geht er jetzt, bevor er es noch erreicht, nach D-Dur, und in dieser Tonart erscheint nun das zweite Thema, liebenswürdig wie das erste, mit einem leise sentimentalen Einschlag. Doch nach vier Takten schon verläßt er auch das D-Dur, der Meister hat seinen Spaß gehabt und nun lenkt er wieder in die gewohnten Bahnen zurück und wiederholt das Thema in dem längst erwarteten C-Dur. Doch schon ist eine neue Überraschung bereit. Die Stelle erinnert an eine ähnliche im ersten Satz der siebenten Symphonie: der behagliche Fluß der Melodie wird plötzlich unterbrochen, geisterhaft erklingt im Tremolo der Geigen und den leisen Stakkati der Bässe zu lang gehaltenen Akkorden der Bläser der verminderte Septimenakkord auf fis, eine energische Steigerung folgt und führt in das letzte Thema (C-Dur), das, durch kraftvolle Akkorde eröffnet, sich ebenso freundlich einfach als die vorhergehenden gibt. Das Gesagte wird genügen, um den Satz und sein doppeltes Gesicht zu charakterisieren, das eine: zarte, ruhige Anmut, das andere: unerwartetes Aufblitzen geistsprudelnden Übermuts.

Der zweite Satz: man macht sich auf eines jener ebenso langen wie tiefen Adagios Beethovens gefaßt: da setzen die Bläser mit leisen, gleichmäßig wieder-

holten Stakkatoakkorden an und dazu kommt in den ersten Geigen ein Thema angetänzelt, so lieblich und graziös, daß man meinen möchte, es sei eher der Feder Rossinis als Beethovens entsprungen. Das Ganze ist leicht und duftig wie Elfenspiel im Mondenschein, während aus dunkeln Büschen Erdmännlein mit ernsten, runzligen Gesichtern hervorspähen und erstaunt dem lustigen Treiben zuschauen. Wenige Minuten nur währt der Spuk, dann, so unerwartet wie er gekommen, zerstiebt er in alle Winde — am Schluß ist's, als hörte man das unbändige Lachen des Zauberers, der ihn, um seine Hörer zu necken, heraufbeschwor. Das Sätzchen, das vom ersten bis letzten Ton vom Hauch duftigster Märchenromantik erfüllt ist, hat seinesgleichen nicht in der musikalischen Literatur, es wurde der magische Schlüssel, der der Musik die Zauberwelt der Feen und Nixen erschloß, in deren Geheimnisse Weber und Mendelssohn später so tiefe Blicke tun durften.

Doch vielleicht haben die Sätze nur ihre üblichen Plätze vertauscht und der langsame wird jetzt erst folgen ... Beethoven läßt seine Hörer nicht lange in Zweifel, mit wuchtigen Schritten, etwas hahnebüchen, schreitet der nächste daher und entpuppt sich dann als eine Menuett, eine wirkliche Menuett, mit einem höfisch verbindlichen Thema, wie man es früher liebte. Man sieht im zweiten Teil beinahe die Paare, wie sie in anmutigem Reigen sich begegnen und trennen und mit zeremoniellem Neigen einander grüßen. Eine ganz eigentümliche Klangmischung bringt das Trio — ein schöner liedartiger Zwiegesang von zwei Hörnern erst, Klarinette und Horn danach, begleitet von leisen Stakkatogängen der Celli und Pizzikatos der Bässe. Das Sätzchen bedarf freilich vollendeter Wiedergabe, um zu voller Wirkung zu kommen.

So hatte jeder der Sätze etwas anderes, als was erwartet war, gebracht. Und nun der letzte. Wieder huscht es wie auf Elfenfüßen herbei, grüßt sich, kichert leise, eilt weiter und verliert sich in der Ferne — ein Thema, wie man sich's anmutiger, einschmeichelnder nicht wünschen könnte. Da schreit es jäh in die Stille hinein, in der C-Dur-Harmonie eine Fortissimo-Cis der Streicher und Bläser, und jetzt beginnt ein ausgelassen wildes Leben. Das Thema kehrt fortissimo wieder, immer höher steigen die Wogen der Lust, Streicher und Bläser sondern sich in widerstreitende Gruppen, da plötzlich — wir sind auf ein zweites Thema in C-Dur vorbereitet, verstummt wie auf ein Zauberwort der Lärm und in dem fernen As-Dur setzt ein neues, von warmer Empfindung überquellendes Thema ein, das gleich darauf in C-Dur wiederholt wird. Es ist, als ob den Meister plötzlich der Gedanke überkomme, wie eitel, dem Augenblick nur gehörig, doch all dieses tolle Treiben sei. Eine Träne möchte sich ihm ins Auge drängen und es nimmt einige Zeit, bevor er sich dieses Gefühls zu erwehren, die frühere Stimmung wieder heraufzubeschwören vermag.

Dann aber tollt es lustig weiter. In immer neuen Einkleidungen tritt das erste Thema auf, jedes seiner Motive gewinnt Bedeutung, fängt ein Sonderleben zu leben an, bis wieder jäh die Stimmung umschlägt und das zweite Thema jetzt in Des-Dur und F-Dur wiederkehrt. Dann beginnt die Coda und hier kommt Beethovens herzbezwingender Humor erst voll zu Worte. In stillem, selbstvergessenem Sinnen, dem neckende Elfenstimmen ihn vergeblich zu entreißen suchen, schaut er in das bunte Spiel. Wahn, Wahn, ruft's wieder einmal in seinem Herzen und ganz allmählich nur gelingt es ihm, die schweren Gedanken nieder- und mit energischem Entschluß sich zu der früheren Heiterkeit durchzuringen. Wenn irgendwo, so feiert Beethovens Genius in dieser Coda Triumphe. Man weiß nicht, was man mehr bewundern soll, die Phantasie, die immer neue Bilder in schier unerschöpflicher Fülle hervorzaubert oder das Können, das für jedes andere, für jedes gleichberückende Farben findet und die zahllosen, in buntem Wechsel an uns vorüberschwirrenden Gestalten so fest durch ein inneres Band aneinander zu knüpfen versteht, daß wir das Ganze schließlich nicht mit dem Eindruck verlassen, eine verwirrende Fülle von Gesichten erschaut, sondern ein mit höchster Künstlerschaft angeordnetes Schauspiel von seltenster Eigenart miterlebt zu haben. Doch genug! Wir haben das Werk darzustellen versucht, wie es ist; nicht daran lag uns, es auszudeuten, — den Eindruck nur, den wir bei jedesmaligem Hören von ihm empfangen, wollten wir schildern. Ob Beethoven darin wirklich Publikum und Kritik mit der Pritsche des Schalksnarren treffen wollte, wie es den Anschein hat, wer wollte es sagen? Daß er mit diesem genialen Scherz eines der geistsprühensten Werke, die wir besitzen, geschaffen, ist zweifellos. Die achte Symphonie nimmt in der Weltliteratur eine Stelle für sich in Anspruch. Sie ist das erste Musikstück großen Stiles, in dem der Witz nicht als bewußt spieleriges Ausdrucksmittel, als beabsichtigte besondere Farbennuance, sondern als unbewußtes Empfindungsmoment und schaffenskräftige Erfindungsquelle, also nicht als Zweck, sondern als Ursache in die Erscheinung tritt. Beethoven hat sie selbst, als er einmal von ihr im Zusammenhang mit der siebenten sprach, als die kleinere bezeichnet. Sie ist es nur äußerlich, ihre Kürze ist ein Teil des Scherzes. In der Originalität der Erfindung und der Genialität der Anlage steht sie hinter keiner ihrer Schwestern zurück.

Durchaus heitere Laune beherrscht auch die Sonate für Klavier und Violine in G, op. 96, die ebenfalls dem Jahre 1812 angehört. Wie so viele seiner Violin- und Cellosonaten verdankt auch sie ihr Entstehen einem äußeren Anlaß. Der berühmte Geiger, Pierre Rode, war nach Wien gekommen und der Erzherzog hatte Beethoven ersucht, eine Violinsonate zu schreiben, die er mit dem Geiger in einem Abendkonzert beim Fürsten Lobkowitz vortragen wollte.

Beethoven, der früher schon Skizzen zu einem solchen Werke gemacht hatte, mußte wohl oder übel diesem Wunsch nachkommen und vielleicht führte er es doppelt sorgsam in allen Einzelheiten aus, weil er wohl fühlte, daß ihm der große Schwung, den er nur Werken, die aus unmittelbarem künstlerischen Impuls hervorgegangen, zu geben vermochte, fehle. Auch daß er den Violinpart „mit mehr Ueberlegung in Hinsicht des Spiels von Rode" schreiben mußte, „schenirte" ihn etwas, wie es in einem Brief an den Erzherzog heißt. Wie dem auch sei, die Sonate reiht sich, wenn sie auch nicht die zwingende Kraft der beiden in C-Moll und A-Dur und die bezaubernd wohlige Grazie der in F-Dur besitzt, durchaus würdig in die Liste der Beethovenschen Kompositionen ein.

Der Hochspannung des Jahres 1812 sollte rasch wieder eine Zeit tiefer sorgenbedrückter Niedergeschlagenheit folgen. Jener früher angeführte Notschrei aus dem Tagebuch des Jahres 1813 zeigt, unter welchen seelischen Qualen Beethoven damals litt und zu den seelischen kamen körperliche Leiden und materielle Sorgen. Der lange Kurgebrauch des Vorjahres muß seinen Zweck wenig erfüllt haben, Beethovens Briefe an Zmeskall, den Erzherzog und Varena, zeigen, wie schlecht es um seine Gesundheit stand: „Ich bin seit der Zeit ich Sie nicht gesehen habe, beinahe immer krank", schreibt er im Februar an Zmeskall und im April an den Erzherzog, sein Zustand habe sich wieder verschlimmert. Sehr vielsagend ist die Bemerkung in demselben Brief, „er fühle sich durch des Erzherzogs Teilnahme in manchen Leiden und schmerzhaften Ereignissen gelindert". Im Mai erbittet er wieder des Erzherzogs gnädigste Nachsicht, „indem so viele aufeinandergefolgte fatale Begebenheiten ihn wirklich in einen beinah verwirrten Zustand versetzt, doch sei er überzeugt, daß die herrlichen Naturschönheiten von Baden ihn wieder ins Geleise bringen werden". Eine tiefe Verbitterung über die Behandlung, die er von den Kinskyschen und Lobkowitzschen Vermögensverwaltern und nicht minder von Lobkowitz selbst erfahren, bricht immer wieder aus seinen Briefen hervor. Der Fürst hatte ihm früher ein Billett an seinen Kassierer gegeben, wonach dieser die Rente zum höheren Kurs auszahlen sollte. Dann aber erklärte er plötzlich, „das sei ein jeder Zeit widerrufbarer Auftrag gewesen, der dem Kläger kein Recht für die ganze Lebenszeit begründe". Beethoven sah hierin einen doppelten Treubruch und stand nicht an, seiner Empörung seinen Freunden gegenüber drastischen Ausdruck zu geben. Aber wenn ihm da Worte wie „der fürstliche Lumpenkerl" entschlüpften, wenn er schließlich sogar zu dem äußersten Mittel griff, gerichtlich gegen die Lobkowitzschen sowohl wie die Kinskyschen Kuratoren vorzugehen, ist man berechtigt, ihm, wie es vielfach geschehen ist,

den Vorwurf der Undankbarkeit zu machen? Beethovens eigenes Leben gibt das bewunderungswürdigste Beispiel heroischer Pflichterfüllung. Immer handelt es sich dabei um freiwillig übernommene Pflichten — aber mit der Übernahme hörten sie für ihn auf, freiwillige zu sein, er war sich von dem Augenblick an nur noch einer Verpflichtung bewußt, die er unter allen Umständen, und sei es unter schwersten Opfern, erfüllen müsse — wir werden wahrhaft erschütternde Beispiele dafür noch kennen lernen. Können wir uns danach wundern, wenn er die gleiche Pflichtstrenge auch von anderen erwartete? Auf das Versprechen der Rente hin hatte er das verlockende Kasseler Anerbieten und wie er dem Advokaten Kanka mitteilte, auch einen Ruf nach Neapel abgelehnt; er sah sie nicht als ein Gnadengeschenk, sondern eine Entschädigung für das, was er aufgegeben, an; er hatte nicht um sie gebeten, sondern man hatte sie ihm angeboten — er hatte ein Recht auf sie und er war entschlossen, sein Recht zu verteidigen. Vorher aber wandte er sich in drei Briefen an die Fürstin Kinsky, in denen er sie bat, im Sinne ihres verstorbenen Gemahls, „die Rückstände seines Gehalts in Einlösungsscheinen zu bezahlen". Er erinnerte daran, daß der Fürst sowohl Varnhagen von Ense wie Oliva gegenüber, die sich bei ihm für Beethoven verwandt, erklärt habe, er fände Beethovens Forderung nicht mehr als billig und er gab der Überzeugung Ausdruck, daß „die hohen Erben und Nachkommen des edlen Fürsten gewiß im Geiste seiner Humanität fortwirken und seine Zusage in Erfüllung bringen würden". Die Fürstin aber zog es vor, drei Jahre lang um 365 Gulden, die Differenz zwischen dem Wert des Kinskyschen Anteiles nach dem Kursfall und der von ihm zugesicherten Summe, zu streiten und zu feilschen und als es schließlich zu einem Vergleich kam, mußte Beethoven seine Zustimmung zu einer Herabsetzung der 1800 auf 1200 Gulden, d. h. 480 Gulden in Silber, geben. Wenn wir daran denken, daß Fürst Kinsky ein ungeheures Vermögen hinterlassen hatte, demgegenüber die Summe, um die es sich hier handelte, gar nicht in Betracht kommen konnte, dann können wir den Zorn Beethovens begreifen. Wer selbstbegangenes Unrecht so tief empfand wie er, der mußte unter empfangenem gleich schwer leiden. Und ähnlich ging es mit dem Lobkowitzschen Anteil. Der Fürst ließ es auf einen Prozeß ankommen, der in der ersten Instanz für Beethoven entschieden wurde. Das (von Dr. Reinitz) aufgefundene Urteil erklärte, „der Herr Geklagte sey dem Kläger die in Folge Urkunde vom 1. März 1809 rückständige Pension vom 1. Juli 1811 bis zum März 1813 mit 1050 fl. Wiener Währung nebst 4% Interessen von der Verfallszeit der halbjährigen Rate binnen 14 Tagen bey Vermeidung der Exekution, von diesem Zeitpunkt an aber alljährlich 700 fl. abzuführen schuldig". Gegen dieses Urteil appellierte der Fürst und die Entscheidung in der zweiten Instanz

schien gegen Beethoven ausfallen zu wollen. Da legten sich der Erzherzog und Beethovens Advokat Kanka, der zugleich Lobkowitzscher Verlassenschaftskurator war, ins Mittel und es kam zu einem Vergleich, laut dem der Fürst seinen Anteil wieder auf die ursprüngliche Summe von 700 Gulden in Einlösungsscheinen (gleich 280 Silbergulden) festsetzte. Und um den Unterschied von 140 Gulden hatte der Fürst, der Beethovens Genius wie wenige zu würdigen wußte, der jenen Vertrag mitunterzeichnet hatte, in dem es hieß: „es sei erwiesen, daß nur ein so viel als möglich sorgenfreier Mensch imstande sei, große, erhabene und die Kunst veredelnde Werke zu erzeugen“, Beethoven jahrelang (der Vergleich erfolgte erst 1815) kämpfen lassen, hatte er mit dazu beigetragen, jenes Gefühl der Verbitterung in ihm hervorzurufen, das sich vernichtend wie Mehltau auf seine Schaffenskraft legte. „Es ist ein fremdes Feld, worin ich gar nicht ackern sollte; viel Thränen, ja Wehmut kosten mich diese Geschichten“, schreibt Beethoven an Kanka, und ein anderes Mal: „Sie können sich kaum denken, wie ich nach dem Ende dieses Handels seufze ... Sie wissen selbst, der Geist, der wirkende, darf nicht an die elenden Bedürfnisse gefesselt werden. Selbst meinem Hange und meiner mir selbst gemachten Pflicht, vermittels meiner Kunst für die bedürftige Menschheit zu handeln, habe ich müssen und muß ich noch Schranken setzen.“

Und als sei es an diesen zwei Prozessen nicht genug, so sah sich Beethoven gezwungen, in diesem Unglücksjahr 1813 noch einen dritten anzustrengen und das gegen niemand anders als die eigene Schwägerin, die Frau seines Bruders Karl. Wie früher erwähnt, war Beethoven trotz der eigenen schwerbedrängten Lage, die ihn schon gezwungen hatte, den Freund Brentano in Anspruch zu nehmen (2300 Gulden war er ihm im Laufe der Zeit schuldig geworden), dem Bruder wieder mit einer Summe von 1500 Gulden beigesprungen, für welche die Schwägerin die Bürgschaft übernommen und unter dem 12. April 1815 eine Schuldurkunde ausgestellt hatte. Einige Monate später hatten sich Beethovens Verhältnisse so traurig gestaltet, daß er kaum das Notdürftigste für den täglichen Bedarf aufzubringen vermochte. Nanette Streicher, die Frau J. A. Streichers, des Jugendfreundes Schillers, die mit ihrem Gatten die später so berühmte Streichersche Pianofortefabrik in Wien begründete und seit 1813 die stete Zuflucht des Meisters in seinen häuslichen Nöten war, erzählte Schindler, sie habe Beethoven in diesem Jahre „in desolatem Zustande gefunden, er hatte nicht nur keinen guten Rock, auch kein ganzes Hemd“. Das wird auch von Spohr bestätigt, der in eben jener Zeit in ziemlich regem persönlichen Verkehr mit Beethoven stand. „Es fehlte oft am nötigsten“, berichtete er. Ich fragte ihn einmal, als er mehrere Tage nicht ins Speisehaus gekommen war, ob er krank gewesen sei? „Mein Stiefel war es und da ich nur ein Paar besitze,

hatte ich Hausarrest", war die Antwort. Thayer gibt seinem Erstaunen darüber Ausdruck, daß Beethovens Wäsche und Kleidung, die er doch 1810 so reichlich erneuert hatte, so viel zu wünschen übrig ließen. Er vergißt aber, daß darüber mehr als drei Jahre vergangen waren; und wenn er bei derselben Gelegenheit darauf hinweist, daß Beethoven inzwischen schon 11500 Gulden an Jahresgehalt zugeflossen waren, so übersieht er, daß der wirkliche Wert dieser Summe höchstens 4500 Gulden betrug, die sich auf vier Jahre verteilten. Im Herbst 1813 sah Beethoven keinen anderen Ausweg, als den Bruder um Zurückzahlung der 1500 Gulden zu bitten, und da Carl dazu nicht imstande war, so wurde Beethoven gegen die Schwägerin klagbar, eine Tatsache, die erst durch Herrn Dr. Reinitz in Wien, dem ein Zufall die betreffenden Dokumente in die Hand spielte, ans Licht gebracht worden ist. Dieses Vorgehen mag manchem rigoros erscheinen. Aber das Messer saß Beethoven an der Kehle und so sehr er gewillt sein mochte, den Bruder zu schonen, so wenig Nachsicht konnte er mit der dissoluten, verschwenderischen Frau, die außerdem aus begütertem Hause stammte, haben. Am 22. Oktober wurde ein gerichtlicher Vergleich geschlossen, laut welchem sie eine ratenweise Tilgung der Schuld unternahm. Da sie aber das Abkommen nicht einhalten konnte, so zedierte Beethoven die Schuld an den Verleger Steiner, der sie einklagte und am 21. Oktober 1814 ein Urteil gegen sie erwirkte, demzufolge sie 1000 Gulden in sechs und den Rest in weiteren drei Monaten bezahlen sollte. Die Schuld wurde auf das Haus Nr. 121 in der Alservorstadt zunächst der Hernalserlinie eingetragen, das das Ehepaar, wie Herr Dr. Reinitz ebenfalls mitteilt, im September 1813 für 11675 Gulden käuflich erworben hatte, offenbar ohne alle Barmittel, da sie es mit den eingetragenen Lasten von 10000 Gulden übernahmen. Diese Gefälligkeit Steiners war übrigens der Grund, weshalb Beethoven seine vieljährige Verbindung mit Breitkopf & Härtel abbrach. Ganz offen schrieb er ihnen am 10. März 1815: „Umstände wie Geldaufnahmen zwangen mich, mit einem Verleger von hier einige Verbindungen einzugehen."

Es gibt kaum überzeugendere Belege für Beethovens wechselnde Stimmungen als seine Briefe an Zmeskall, die, wenn er froh gelaunt ist, voll der übermütigsten Scherze sind. In diesem Frühjahr und Sommer merkt man, daß auch sie aus einem bedrückten Herzen kommen. Kaum ein einziges Mal verrät ein Aufblitzen des früheren Humors, daß wir es noch mit dem alten Beethoven zu tun haben. Auch an Varena schreibt er: „seine Gesundheit sei nicht die beste und unverschuldet sei seine sonstige Lage wohl die unglücklichste seines Lebens". Trotzdem aber setzt er hinzu: „Uebrigens wird mich das und nichts in der Welt nicht abhalten, ihren ebenso unschuldig leidenden Convents-Frauen so viel als möglich durch mein geringes Talent zu helfen." Und auf Varenas Bemerkung,

daß ein „großherziger Dritter" in Graz Beethoven für seine selbstlosen Bemühungen um die dortigen Wohltätigkeitsveranstaltungen zu belohnen beabsichtige, antwortet er, wäre er in seiner sonstigen Lage, so würde er geradezu sagen, Beethoven nimmt nie etwas, wo es für das Beste der Menschheit gilt, doch jetzt „ebenfalls durch meine große Wohltätigkeit in einen Zustand versetzt, der mich zwar eben durch seine Ursache nicht beschämen kann, wie auch die anderen Zustände, welche daran Schuld sind, von Menschen ohne Ehre, ohne Wort herkommen, so sage ich ihnen gerade: ich würde von einem reichen Dritten so etwas nicht ausschlagen".

Nach allem Gesagten wird es dem Leser nicht mehr ganz so unbegreiflich erscheinen, daß Beethoven sich um diese Zeit dazu hergab, eine Arbeit auszuführen, die seinem Genie und seiner Stellung in noch viel geringerem Grade würdig war als die Volksliederbearbeitungen für Thomson. Die Anregung dazu kam von Mälzel, dem „Erfinder" des Metronoms und einer Anzahl mechanischer Spielereien (einem Trompeter, der einen Marsch blies, einem Panharmonikon, das alle in der Militärmusik vorhandenen Instrumente in sich vereinigte u. a. m.), die er in seinem Kunstkabinett vorführte. Mälzel, der Beethoven in seiner Not mit 50 Dukaten ausgeholfen und auch den Versuch gemacht hatte, ein Hörrohr für ihn zu konstruieren, trat an den Meister mit der Bitte heran, ein Stück eigens für das Panharmonikon zu komponieren. Ähnliche Arbeiten hatte auch Mozart einmal für den Grafen Deym, Cherubini für Mälzel ausgeführt; die Übernahme einer solchen erschien damals nicht so unkünstlerisch wie uns heute. Beethoven hatte einen doppelten Grund, darauf einzugehen: erstens wollte er Mälzel den freundschaftlichen Dienst, den er ihm erwiesen, vergelten und zweitens hatte ihm dieser den Vorschlag einer gemeinsamen Reise nach England gemacht, bei der die geplante Komposition eine wichtige Rolle spielen sollte und Beethoven, der sich lange schon mit der Absicht einer solchen Reise getragen hatte, sah ihr um so hoffnungsvoller entgegen, als er wußte, wie reich an Ehren und Schätzen Haydn von seinen englischen Ausflügen heimgekehrt war. Einen geschäftskundigeren Begleiter als Mälzel konnte er sich nicht wünschen, denn wenige kannten das Publikum und die Art, wie es am besten zu nehmen sei, so gut wie er. Das bewies er auch bei dieser Gelegenheit. Am 21. Juni hatte Wellington die französische Armee bei Vittoria geschlagen. Die Nachricht hatte ungeheuren Jubel erweckt und Mälzel, der die Vorliebe der Zeit für musikalische Schlachtenbilder kannte, sah sofort, daß sich hier ein Stoff bot, wie er besonders für Zwecke der englischen Reise gar nicht günstiger gefunden werden konnte. Beethoven hatte sich schon mit einer ähnlichen Idee getragen. In einem Tagebuch aus jener Zeit findet sich ein dahingehender Vermerk, wonach jede Nation durch einen Marsch reprä-

sentiert werden, das Ganze mit einem Te deum enden sollte. Vielleicht war er auch deshalb schon um so eher geneigt, auf Mälzels Vorschläge einzugehen. So entstand sein „Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria", das demnach zunächst gänzlich den Möglichkeiten des Panharmonikons angepaßt war. Dann aber kam Mälzel der Gedanke, daß das Stück seinem Zweck in ungleich höherem Maße noch dienen würde, wenn es vorher als ein großes neues Orchesterwerk des größten lebenden Meisters in möglichst sensationeller Weise der Öffentlichkeit vorgeführt würde. Beethoven ließ sich überreden, es für großes Orchester zu bearbeiten, und in dieser Form sollte es in zwei Konzerten zum Besten der in der Schlacht von Hanau verwundeten Bayern und Österreicher aufgeführt werden. Der patriotische Zweck, Beethovens Name und Mälzels Rührigkeit bewirkten, daß sich die ersten der in Wien lebenden oder zufällig dort anwesenden Künstler, darunter Salieri, Spohr, Hummel, Meyerbeer, Dragonetti, Romberg, Mayseder, Moscheles zur Mitwirkung bereit erklärten. Am 8. und 12. Dezember fanden die Konzerte statt. Das Programm lautete:

1. Eine ganz neue Sinfonie, die siebente in A-Dur von Beethoven.
2. Zwei Märsche, gespielt von Mälzels mechanischem Trompeter, der eine von Dussek, der andere von Pleyel.
3. Wellingtons Sieg (Erste Abteilung Schlacht, Zweite Abteilung Sieges-Symphonie).

Zwei neue Werke Beethovens und dazwischen „Mälzels mechanischer Trompeter"!

Der Erfolg war, wie gar nicht anders zu erwarten, ein außerordentlicher. Waren die Kenner durch die Originalität der siebenten Symphonie in hellste Begeisterung versetzt, so kitzelte die Schlachtsymphonie die Sensationslust der großen Menge in der drastischsten Weise. Das Stück verlangt außer dem gewöhnlichen noch zwei kleine Harmonie- oder Militärorchester, von denen das eine die englische, das andere die französische Armee darstellt. Trommel- und Trompetensignale eröffnen „an der englischen Seite" die Schlacht. Man hört sie aus weiter Entfernung näher und näher kommen. Dann setzt das Rule Britannia leise mit allmählicher Steigerung ein. Nun wiederholt sich dasselbe „an der französischen Seite", der Marlborough-Marsch vertritt die französische Armee. Mit einem Trompetenruf auf der französischen Seite, beantwortet von den Trompeten auf der englischen, beginnt jetzt die eigentliche Schlacht. Beethoven hat sie — und hier äußert sich der Einfluß Mälzels am deutlichsten — ganz realistisch gedacht. Zur Wiedergabe der Kanonenschüsse hatte man eigens zwei gewaltige Trommeln (in Beethovens erklärenden Vorbemerkungen zu dem Stück heißt es: „Hier maßen sie fünf Wiener Schuh im

Gevierte") konstruiert, von denen die eine unsichtbar auf der englischen, die andere ebenso auf der französischen Seite aufgestellt war. Für das kleine Gewehrfeuer wurden Ratschen „ebenfalls auf entgegengesetzten Seiten wie die Kanonen und auch in deren Nähe" verwandt. Auch für diese Instrumente hatte Beethoven sorgfältig die Stimmen ausgeschrieben, während die Kanonenschläge auf der englischen Seite durch ●, die auf der französischen Seite durch ○ angedeutet werden. Wir können auf ein weiteres Eingehen auf die Einzelheiten der Musik verzichten. Hervorgehoben sei nur die Stelle — die einzige, in der wir einen Hauch Beethovenschen Geistes verspüren — wo nach dem Sturmmarsch die ersten Takte des Marlborough in immer größerer Hast, wie in wilder Flucht, ertönen und zuletzt leise, abgerissen verklingen. Dann setzt die Siegessymphonie ein, in die das „God save the King" hineintönt und die endlich in ein unglaublich geschmackloses Fugato ausläuft, das die Melodie des „God save the King" und zwar in raschestem Tempo zum Thema hat.

Seltsam, wie die Extreme sich berühren: dasselbe Publikum, das von dem zarten poesiedurchtränkten Allegretto der A-Dur-Symphonie so hingerissen wurde, daß es seine Wiederholung durchsetzte, verlangte auch den grobkörnigen ersten Teil der „Schlacht" noch einmal zu hören. Aus den Auslassungen der Presse klingen zwar Zweifel darüber hindurch, ob die ganze Gattung künstlerische Berechtigung habe, aber allgemein stimmte man darin überein, daß, wie es im „Österreichischen Beobachter" vom 11. Dezember hieß: „Wenn etwas derart je zulässig, es nur so und nicht anders zulässig sei." Merkwürdig berührt es uns, daß Zelter, der sich bis dahin der Beethovenschen Kunst gegenüber so seltsam zurückhaltend gezeigt, diesem Stücke gerade ungeteilte Bewunderung zollte. Er schreibt darüber an Goethe:

„Berlin, den 9. Mai 1816.

„Gestern Abend wurde die Beethovensche Schlacht-Sinfonie auf dem Theater gegeben und ich hörte sie aus der weitesten Ferne am Ende des Parterre, wo sie ohne alle betäubende Wirkung ist und mich dennoch ergriffen, ja erschüttert hat. Das Stück ist wirklich ein Ganzes und teilt sich verständlich auf und zu. Die Engländer rücken aus der Ferne mit Trommeln an, wie sie sich nähern, erkennt man sie aus dem Rule Britannia. Ebenso rückt die Gegenarmee vor, wie am Marlborough s'en va-t-en guerre sogleich erkannt wird. Kanonenschläge und Kleingewehrfeuer sondern sich von beiden Seiten erkennbar ab, das Orchester arbeitet wie ein Schlachtgewühl und Getümmel, das wirklich aus musikalischen, aneinanderhängenden Gedanken besteht und das Ohr interessant beschäftigt. Die Armeen scheinen handgemein zu werden; Sturmlaufen auf Karrees und dergleichen wachsen bis zum höchsten Punkte. Eine Armee weicht, die andere folgt, erst hitzig und nahe, dann entfernt. Zuletzt wird es still. Wie aus dem

Boden, dumpf und geheimnisvoll tönt traurig das Air de Marlborough in Moll und dazwischen tönen hinsterbende Akzente der Klage und Jammerns. Darauf Viktoria der Sieger, welche an dem God save the king zu erkennen sind, und zuletzt ein komplettes lebhaftes Siegesstück."

Wir können danach Schindlers Worte begreifen: „ein Werk wie die Schlachtsymphonie habe kommen müssen, um die auseinandergehenden Urteile zu vereinigen und somit den Gegnern jeder Art plötzlich den Mund zu stopfen". Und Beethoven selbst? Es dauerte nicht lange, bevor er erkannte, wie sehr er mit diesem Werk und seinen krassen realistischen Effekten den künstlerischen Anschauungen, denen er in seiner Pastoral-Symphonie Wort und Ausdruck gegeben, ins Gesicht geschlagen hatte. Er hat mit seiner Erklärung, „die Schlachtsymphonie sei eine Dummheit und ihm nur insofern lieb, als er damit die Wiener total schlug", fraglos nach beiden Seiten hin das Richtige getroffen, aber zugleich das Vergehen gegen den heiligen Geist der Kunst, das er damit begangen, offen zugestanden.

Das finanzielle Ergebnis der Konzerte war über alles Erwarten groß, 4000 Gulden konnten „dem hohen Kriegspräsidio" überreicht werden. Aber die Freundschaft Beethovens und Mälzels hatte einen Riß erhalten. Nicht nur hatte Mälzel sich in den Ankündigungen als alleinigen Unternehmer der zu so edlem Zweck gegebenen Konzerte, ohne Beethovens auch nur Erwähnung zu tun, hingestellt und damit den Ruhm der ganzen Veranstaltung für sich allein in Anspruch genommen, sondern er hatte auch auf den ersten Anschlagszetteln die Schlachtsymphonie als sein Eigentum bezeichnet, wogegen Beethoven sofort energisch Protest erhob. Was Beethoven aber am meisten kränkte, war, daß Mälzel überall aussprengte, er habe ihm 400 Dukaten in Gold dafür bezahlt. Nach dem allen glaubte Beethoven jeder Rücksicht auf Mälzel überhoben zu sein und beschloß, die Akademie am 2. Januar 1814 zu seinem eigenen Besten zu wiederholen — daß dabei der Mälzelsche Trompeter nicht in Frage kommen konnte, bedarf keiner Worte weiter. An seine Stelle traten die sechste, siebente und achte Nummer aus den Ruinen von Athen. Der Erfolg war auch diesmal ein so großer, daß Beethoven schon am 27. Februar eine vierte Aufführung im großen Redoutensaale folgen ließ. Das Programm enthielt damals außer der A-Dur- und der Schlachtsymphonie die noch gar nicht gehörte achte Symphonie und das Terzett „Tremate empi, tremate", das schon zwölf Jahre vorher entworfen war, erst jetzt aber ausgeführt wurde, — in ihm wirkte die große Milder-Hauptmann mit. Nichts kann die ruhmvolle Stellung Beethovens und die Einmütigkeit, mit der die gesamte Künstlerschaft sich jetzt vor seinem Genius beugte, besser illustrieren als die Bereitwilligkeit, mit der die früher Genannten sich ausnahmslos abermals in seinen Dienst

stellten. Nach Beethovens noch vorhandenen Notizen war das Orchester ein ungewöhnlich großes. Es umfaßte 18 erste, 18 zweite Violinen, 14 Bratschen, zwölf Violoncelli und sieben Kontrabässe neben den mehrfach besetzten Bläsern und dem reich vertretenen Schlagwerk. Nach Schindler sollen 5000 Zuhörer zugegen gewesen sein und die Jubelausbrüche während der A-Dur-Symphonie und der Schlacht bei Vittoria alles, was man bis dahin im Konzertsaal erlebt hatte, überstiegen haben. Es ist bezeichnend, daß er über die achte Symphonie schweigt — bekanntlich „gefiel sie nicht". Beethoven selbst dirigierte und wir durchleben das ganze Martyrium seines Künstlerdaseins mit ihm, wenn wir einen Bericht wie den folgenden aus der Feder des Sängers Franz Wild lesen, der sich im wesentlichen mit der Darstellung derselben Szene durch Spohr deckt. „Beethoven betrat das Dirigentenpult und das Orchester, welches seine Schwächen kannte, fand sich dadurch in eine sorgenvolle Aufregung versetzt, welche nur zu bald gerechtfertigt wurde; denn kaum hatte die Musik begonnen, als der Schöpfer derselben ein sinnverwirrendes Schauspiel bot. Bei den Pianostellen sank er in die Kniee, bei den Forti schnellte er in die Höhe, so daß seine Gestalt zu der eines Zwerges einschrumpfend unter dem Pulte verschwand, bald zu der eines Riesen sich aufreckend, weit darüber hinausragte, dabei waren seine Arme und Hände in einer Bewegung, als wären mit dem Anheben der Musik in jedes Glied tausend Leben gefahren. Anfangs ging das ohne Gefährdung der Wirkung des Werkes, denn vor der Hand blieb das Zusammenbrechen und Auffahren seines Leibes mit dem Verklingen und Anschwellen der Töne in Übereinstimmung, doch mit einem Male eilte der Genius dem Orchester voraus, und der Meister machte sich unsichtbar bei den Fortestellen und erschien wieder bei den Pianos. Nun war Gefahr im Verzuge und im entscheidenden Moment übernahm Kapellmeister Umlauf den Kommandostab, während dem Orchester bedeutet wurde, nur diesem zu folgen. Beethoven merkte längere Zeit nichts von dieser Anordnung, als er sie endlich gewahr wurde, erblühte auf seinen Lippen ein Lächeln, welches wenn je eines, das mich ein freundliches Geschick sehen ließ, die Bezeichnung ‚himmlisch' verdient." —

Das Jahr 1814 hatte glückverheißend begonnen. Durch den reichen finanziellen Ertrag der beiden Akademien war Beethoven mit einem Schlage aller seiner Nöte enthoben und was mehr bedeutete, er, der sich seit Jahren mit keinem einzigen selbständigen großen Werk mehr dem Wiener Publikum in Erinnerung gebracht hatte, sah sich plötzlich wieder im Mittelpunkt des musikalischen Interesses, auf einer Höhe der Popularität, wie er sie vorher noch nie erreicht hatte. Vielleicht hat ihm von den vielen Beweisen dafür, die ihm damals zuteil wurden, keiner größere Freude bereitet, als ein hübsches Abenteuer, das ihm bei einem Spaziergang auf dem Kahlenberg begegnete. Er

hatte sich von ein paar Mädchen Kirschen geben lassen und fragte sie nun nach dem Preise. Da antworteten sie ihm, „von ihm nähmen sie gar nichts, sie hätten ihn wohl gesehen im Redoutensaale als sie die schöne Musik von ihm hörten". Er hat die kleine Geschichte oft mit sichtlichem Vergnügen erzählt.

Aber wie keine Freude bei Beethoven ungetrübt sein sollte, so zog auch der Erfolg der Schlachtsymphonie ein höchst unerwartetes Resultat nach sich: einen neuen Prozeß, diesmal gegen keinen anderen als Mälzel. Beethovens Verhalten Mälzel gegenüber ist Gegenstand schwerer Anklagen geworden. Am schärfsten hat ihn darum der so ruhig abwägende Thayer angegriffen, den freilich der Wunsch, ganz vorurteilslos zu erscheinen, Beethoven — und nicht in diesem Falle nur — mit unnötiger Härte beurteilen läßt. Thayer geht soweit, Beethovens „Verfahren mit Mälzel weder edel noch großherzig, einen Flecken in seinem Charakter" zu nennen. Es sind drei Punkte, auf die er sich dabei stützt. Erstens spricht er Mälzel ein Eigentumsrecht an der Schlachtsymphonie zu; zweitens sieht er in Mälzel gewissermaßen den Mitarbeiter Beethovens bei Abfassung des Stückes und wirft Beethoven vor, daß er das verschwiegen habe, drittens behauptet er, „daß Beethovens neue Werke der Gegenstand lebhaften Interesses und allgemeiner Neugier geworden, sei durchaus dem Mut und dem Scharfsinn Mälzels zu verdanken gewesen" und hält es deshalb für einen Akt schwerster Undankbarkeit, daß Beethoven die dritte und vierte Akademie ohne Mälzel veranstaltete. Was den ersten Punkt betrifft, so erledigt er sich durch ein vom Freiherrn von Pasqualati und dem Hof- und Gerichtsadvokaten von Adlersberg am 20. Oktober 1814 ausgefertigtes Dokument, wonach Beethoven und Mälzel mehrere Zusammenkünfte bei letzterem hatten, die die Schlachtsymphonie und die Reise nach England zum Gegenstand hatten. „H. Mälzel machte hierbei dem H. von Beethoven mehrere Vorschläge, um das oben genannte Werk oder wenigstens das Recht der ersten Aufführung für sich zu erhalten. Da sich jedoch H. Mälzel bey der letzten veranstalteten Zusammenkunft nicht eingefunden hatte, so ist darüber nichts zu Stande gekommen." Das ist so klar und unzweideutig, daß man nicht begreifen kann, wie Thayer unter vollständiger Verdrehung des Wortlautes den Sachverhalt so darstellen konnte, daß sich daraus das Eigentumsrecht Mälzels ergab: „Mälzel machte dabei verschiedene Vorschläge, welche Beethoven nicht annehmen wollte, um das Werk oder wenigstens das Recht der ersten Aufführung für sich zu erhalten oder aus anderen derartigen Gründen." Das klingt, als habe Beethoven das Werk, sein eigenes Werk! für sich erhalten wollen, während der Sinn jenes Dokumentes doch keinen Zweifel darüber läßt, daß es Mälzel war, der diesen Anspruch erhob und Beethoven, der ihn zurückwies. Wenn man liest, was Thayer mit

Bezug auf den zweiten Punkt zu sagen hat, so erhält man den Eindruck, als habe Beethoven, bevor er Mälzel gekannt, nie erfolgreiche Akademien veranstaltet, als seien seine neuen Werke nie vorher der Gegenstand lebhaften Interesses gewesen, als hätte er ohne Mälzels Hilfe die neuen Werke nie oder jedenfalls nicht mit solchem Erfolge dem Publikum vorführen können. Wäre nicht die Gegenfrage angebrachter, ob Mälzel, der vor allen Dingen Geschäftsmann war, sich in kühnsten Träumen je eine so glanzvolle Gelegenheit, seine mechanischen Apparate dem Publikum vorzuführen, hätte erhoffen können, als er sie hier in der Umrahmung mit Beethovens neuen Werken fand und ob die außerordentliche Reklame, die er aus der Veranstaltung, deren Ruhm er unberechtigterweise allein einzuheimsen suchte, gewann, nicht einen genügenden Entgelt für seine Bemühungen bildete? Andererseits aber: war unter den Künstlern, die sich so bereitwillig unter Beethovens Dirigentenstab zusammenfanden einer, der das um Mälzels willen tat, und können wir für einen Augenblick glauben, daß Beethovens Freunde nicht über kurz oder lang eine Aufführung der drei großen neuen Werke durchgesetzt hätten, oder daß diese weniger erfolgreich ohne die Mitwirkung Mälzels und seines Trompeters gewesen wäre? Übrigens scheint Mälzel selbst an der Veranstaltung der Akademien ohne ihn gar keinen Anstoß genommen zu haben. Aus einem Brief Beethovens an die Milder-Hauptmann wenigstens geht hervor, daß Mälzel, dem Beethoven nach der dritten sofort die geliehenen 50 Dukaten zurückgezahlt hatte, sich noch bei den Vorbereitungen zur vierten, ohne, wenn nicht gar gegen Beethovens Wunsch zu tun machte; in dem betreffenden Schreiben heißt es: „Mälzel hat nicht im mindesten Auftrag gehabt, sie zu bitten, zum Singen" — er hatte augenscheinlich der großen Sängerin gesagt, sie könne auch eine Nicht-Beethovensche Arie singen, wogegen Beethovens Freunde sofort Protest erhoben. Endlich der letzte Punkt, die Mitarbeitung Mälzels an der Schlachtsymphonie. Thayers Kronzeuge ist hier Moscheles, der, damals ein junger Mann, selbst einige Stücke für das Panharmonikon komponiert hatte und in beständigem Verkehr mit Mälzel stand. Er erzählt, Mälzel habe Beethoven den ganzen Plan vorgelegt; „er selbst schrieb alle Trommelmärsche und Trompetensignale der französischen und englischen Armeen, gab dem Komponisten mancherlei Winke, wie er die englische Armee beim Erklingen des Rule Britannia ankündigen, wie er das Malbrook mit ungeheurer Kraft einführen, die Schrecken der Schlacht schildern und das God save the King mit Effekten versehen sollte, welche die Hurras einer großen Menge darstellten. Sogar der unglückliche Einfall, das God save the King zum Thema einer Fuge in schneller Bewegung zu machen, stammt von Mälzel".

Zunächst der Plan: wir wissen, daß musikalische Darstellungen von Schlach-

ten bereits dutzendweise vorhanden waren, daß Beethoven ein ähnliches Stück selbst geplant und darin jede Nation durch einen Marsch zu repräsentieren beabsichtigt hatte. Das neue in Mälzels Plan war also höchstens, daß die beiden Armeen aus der Ferne anrücken sollten. Was die weitere „Mitarbeit" Mälzels betrifft, so ergibt sich, daß die Trommelmärsche nichts anderes als kurze Trommelsignale sind, die Beethoven ebensogut wie die Trompetensignale mit Leichtigkeit auch auf anderem Wege erhalten konnte; daß die Trompetensignale im ganzen vier Takte lang und für beide Armeen fast Note für Note dieselben sind; daß das Rule Britannia ohne jede weitere Ankündigung, und das Malbrook nicht mit ungeheuerer Kraft, sondern pianissimo eingeführt ist — für die danach erzielte, durch das Näherkommen bedingte Steigerung zum fortissimo bedurfte Beethoven wahrlich nicht der Ratschläge Mälzels — und daß die Hurraeffekte bei der englischen Nationalhymne darin bestehen, daß in jedem zweiten Takt des von Bläsern piano dolce gespielten Liedes das ganze Orchester ff einsetzt. Davon abgesehen kommt also auf Mälzels Konto die Angabe der Signale, der „unglückliche Einfall der Fuge" und vielleicht die Verwendung der Ratschen und Kanonenpauken — und das soll Mälzel eine Art geistigen Miturheberrechts an der Schlachtsymphonie geben!!

Wenn schließlich Thayer noch auf Kosten Beethovens eine allgemeine Ehrenrettung Mälzels unternimmt, so hat er augenscheinlich vergessen, wie er an anderer Stelle über ihn urteilt. In Groves Dictionary of music nennt er ihn „einen rücksichtslosen, gerissenen Geschäftsmann mit einer ausgesprochenen Neigung, die Ideen anderer für seinen eigenen Vorteil auszubeuten". Bekanntlich stammt nämlich die Idee des Metronoms nicht von ihm, sondern einem gewissen Stöckel, die Gestaltung des Mechanismus (wie er selbst, gezwungen, zugestehen mußte) nicht von ihm, sondern einem Amsterdamer Mechaniker Winkel und der spätere Einfall eines Glockenzeichens, um den Taktanfang zu markieren, nicht von ihm, sondern einem Uhrmacher in Amiens. Ganz im Einklang mit der obigen Thayerschen Charakteristik steht nun auch sein Verfahren im vorliegenden Falle. Als er sah, daß Beethoven unter keinen Umständen auf seine Eigentumsrechte verzichten wolle, verschaffte er sich auf Schleichwegen einige Stimmen des Werkes, ließ danach von irgendeinem musikalischen Skribifax die fehlenden ergänzen und veranstaltete mit Hilfe dieser unvollständigen, verstümmelten Version ohne Beethovens Einwilligung und Wissen am 16. und 17. März 1814 Aufführungen des Stückes in München zu seinem eigenen Vorteil. Als Beethoven davon hörte, glaubte er, zur Wahrung seiner Rechte gegen Mälzel vorgehen zu müssen und strengte einen Prozeß gegen ihn an. Das war unklug, denn er hätte wissen müssen, daß es fast unmöglich sein würde, eines Menschen wie Mälzel, der an keinem Ort lange

verweilte, habhaft zu werden, aber unehrenhaft war es nicht! Der Prozeß kam übrigens nie zum Austrag, schon weil Mälzel jahrelang von Wien fortblieb. Als er 1817 zurückkehrte, war Beethovens Zorn längst verraucht, es fand eine Aussöhnung statt, der Prozeß wurde zurückgezogen und man teilte sich in die Kosten. Zum Schluß sei noch erwähnt, daß Beethoven auch den Dank, den er Mälzel für den Versuch, Hörrohre für ihn zu konstruieren, schuldete, auf das reichlichste durch die Empfehlung, die er dem Metronom mit auf den Weg gab, abgetragen hat. Schon daß er seine eigenen Werke nach „Mälzels Metronom" bezeichnete, genügte, um die Aufmerksamkeit der Musikwelt auf den Apparat zu lenken und ihm rasch allgemeinen Eingang zu verschaffen. Aber er tat noch mehr. Nachdem er sich schon 1813 einer Erklärung Wiener Komponisten zu Gunsten des Instrumentes angeschlossen und 1817 einen, wie Thayer selbst sagt, für Mälzel „sehr wertvollen Brief darüber, der in Paris große Sensation machte", an Ignaz von Mosel geschrieben, erließ er am 14. Februar 1818 im Verein mit Salieri eine Erklärung, in welcher der Metronom, nachdem „alle Autoren ihn angenommen nun auch allen Anfängern und Schülern, sei es im Gesange, im Pianoforte oder irgendeinem anderen Instrument als nützlich, ja unentbehrlich" anempfohlen wurde.

Und damit genug. Ich habe es für notwendig gehalten, auf den „Fall Mälzel" so ausführlich einzugehen, weil die sich daran knüpfenden Vorwürfe gegen Beethoven bis in die neueste Zeit hin immer wieder auftauchen. Dem Leser mag es nun überlassen bleiben, selbst zu urteilen, ob Beethoven Mälzel oder Mälzel Beethoven zu größerem Dank verpflichtet war und auf wen von beiden das Wort vom Flecken auf seinem Charakter besser zutrifft?

Für die Popularität Beethovens und die Zugkraft seiner Werke spricht am deutlichsten die Häufigkeit, mit der sie jetzt auf Konzertprogrammen erscheinen. Thayer erwähnt, daß in Konzerten am 12. Februar, 6. und 25. März Kompositionen von ihm zur Aufführung kamen, und der Meister selbst am letzteren Tage im Kärntnerthortheater zum Besten des Theater-Armenfonds die Egmont-Ouvertüre und Wellingtons Sieg dirigierte. Damals erschien er auch zum letztenmal, wie wir schon erwähnt haben, als Kammermusikspieler vor dem Publikum. Es war in zwei Konzerten Schuppanzighs, in denen er in seinem B-Dur-Trio, das seit drei Jahren fertig damit zum erstenmal dem Urteil der Mitwelt unterbreitet wurde, mitwirkte. Moscheles bemerkte auch damals noch „viele Spuren eines großen Spieles", wenn es auch an Reinheit und Präzision manches zu wünschen übrig ließ. Wir können nach dem allen begreifen, daß man sich jetzt auch des Fidelio, der seit jenem unseligen Junitage des Jahres 1806 in unverdienter Vergessenheit geschlummert hatte, er-

innerte. Es sind die Inspizienten der Hofoper, Saal, Vogel und Weinmüller, denen das Verdienst gebührt, das herrliche Werk wieder ans Licht gezogen zu haben. Es war ihnen eine Vorstellung zu ihren Gunsten bewilligt und die Wahl der Oper ihnen überlassen worden — sie fiel auf den Fidelio. Beethoven war sofort „mit größter Uneigennützigkeit" zur Hergabe der Musik bereit, stellte jedoch die Bedingung, daß das ganze Werk nach der textlichen wie musikalischen Seite hin einer Überarbeitung unterzogen werden solle. Georg Friedrich Treitschke, der Regisseur und Theaterdichter des Kärntnerthortheaters übernahm den textlichen Teil, wobei er besonders auch den Dialog „kürzer und bestimmter" gestaltete, und Beethoven war mit seiner Arbeit so zufrieden, daß er ihm schrieb: „Mit großem Vergnügen habe ich Ihre Verbesserungen der Oper gelesen. Es bestimmt mich mehr, die verödeten Ruinen eines alten Schlosses wieder aufzubauen." Das war eine viel schwerere Aufgabe als Beethoven wohl selbst geahnt hatte. Was im Ansturm jugendlicher Begeisterung geschaffen war, sollte nun auf Grund seiner gereiften Anschauungen vom Wesen des Dramatischen in der Oper neu gestaltet werden. Der ganze Unterschied zwischen inspiriertem Neuschaffen und reflektivem Umschaffen tritt uns vor Augen, wenn wir Worte wie die folgenden lesen: „Die ganze Sache mit der Oper ist die mühsamste von der Welt, denn ich bin mit dem meisten unzufrieden — und — Es ist beinahe kein Stück, woran ich nicht hier und da meiner jetzigen Unzufriedenheit nicht einige Zufriedenheit hätte anflicken müssen — Das ist nun ein großer Unterschied zwischen dem Fall sich dem freien Nachdenken oder der Begeisterung überlassen zu können." Über das Entstehen der Florestanarie und die zahlreichen anderen Abänderungen haben wir an anderer Stelle bereits das Notwendige gesagt und ebenso über den Erfolg, der die Bemühungen von Dichter und Komponist krönte. Für den 22. Mai war die Hauptprobe angesetzt, aber Beethoven kam nicht. Als Treitschke nach langem Warten zu ihm eilte, fand er ihn in festem Schlaf, beschriebene Bogen, die über das Bett und die Erde verstreut lagen und ein ausgebranntes Licht bewiesen, daß er tief in die Nacht hinein gearbeitet hatte. Es war die neue Ouvertüre, die vierte, in E-Dur, zu der er erst am Tage vorher beim Essen im Wirtshause die ersten Skizzen auf der Rückseite der Speisekarte notiert hatte. Es erwies sich als unmöglich, sie zur Zeit fertig zu stellen. Eine ältere, welche, ist unbestimmt, wurde statt ihrer gespielt. Die Oper, in der die Titelrolle wie bei der allerersten Darstellung von der Milder-Hauptmann, der Fernando von Saal, der Pizarro von Vogel und der Rokko von Weinmüller gegeben wurde, war nach Treitschkes Erzählung „trefflich eingeübt. Beethoven dirigierte, sein Feuer riß ihn oft aus dem Takt, aber Kapellmeister Umlauf lenkte hinter seinem Rücken alles zum Besten mit

Blick und Hand. Der Beifall war groß und stieg mit jeder Vorstellung". Die meisten Musikstücke wurden „lebhaft, ja tumultuarisch" beklatscht und der Komponist nach beiden Akten stürmisch hervorgerufen. Schon am 26. Mai wurde die Oper, diesmal mit der neuen Ouvertüre wiederholt, weitere Vorstellungen am 2., 4. und 7. Juni bewiesen, in wie hoher Gunst sie jetzt beim Publikum stand. Am 15. Juli wurde sie zu Beethovens Benefiz gegeben. „Logen und gesperrte Sitze sind Samstags und Sonntags in der Wohnung des Unterzeichneten auf der Mölker Bastei im Baron Pasqualatischen (irrtümlich statt Bartensteinschen) Hause Nr. 94 im ersten Stock zu bestellen", hieß es in der Ankündigung Beethovens, die zugleich zwei neue Stücke versprach. Bei den letzteren handelte es sich um Rokkos Lied vom Gelde, das nach den Aufführungen von 1805 gestrichen worden war und nun Weinmüller zuliebe mit verbessertem Text wieder aufgenommen wurde und um die früher besprochene Umgestaltung der Leonorenarie. Das Haus war, den Berichten zufolge, sehr voll, der Beifall außerordentlich. „Der Enthusiasmus für den Komponisten, der nunmehr der Liebling des Publikums geworden ist, beurkundete sich abermals in den Vorrufen desselben nach jedem Aufzuge." Jetzt bahnte sich das Werk allmählich seinen Weg auf andere Bühnen. Schon am 21. November wurde es in Prag gegeben, wo K. M. von Weber, der sich inzwischen zu einem der begeistertsten Verehrer des Meisters bekehrt hatte, an der Spitze der Oper stand. Im selben Winter erschien es in Leipzig und im Sommer 1816 in Berlin, wo es in rascher Folge zwölfmal, darunter elfmal mit der Milder als Fidelio wiederholt wurde. Beethoven hatte inzwischen das Recht, einen Klavierauszug und Arrangements für Quartett und Harmonie herauszugeben, dem Verlagshause Artaria & Co. überlassen, das die Bearbeitung des Klavierauszuges dem jungen Moscheles übertrug. Jede Nummer wurde, bevor sie zum Stich ging, von Beethoven selbst durchgesehen und je nachdem es ihm notwendig schien, der Klaviersatz bald verstärkt, bald vereinfacht. So genau nahm er es dabei mit jeder kleinsten Einzelheit, daß er die Worte „Retterin des Gatten" im letzten Quartett, die Moscheles so geschrieben hatte, „Ret—terin des Gatten" in „Rett—erin des Gatten" umänderte, weil man „auf t nicht singen könne". Ganz im Einklang mit seiner tiefeingewurzelten Überzeugung von der Selbstverantwortung des Menschen stand es, daß er dem „Fine mit Gottes Hilfe", das Moscheles unter das letzte Stück geschrieben hatte, hinzusetzte „O Mensch hilf Dir selber".

Doch noch war die Reihe der Erfolge und Ehrungen, die dieses Jahr Beethoven bringen sollte, nicht erschöpft. Erst die folgenden Monate bewiesen ihm, wie fest er mit seinem Schaffen in den Herzen aller wahren Musikfreunde Wurzel geschlagen, welchen reichen Klang sein Name jetzt in allen Ländern

Europas hatte. Ende September fingen die gekrönten Häupter Europas an, sich zum Fürstenkongreß in Wien zu versammeln und alles, was ihre Länder an Rang und Reichtum besaßen, war mit ihnen gekommen. Der Gewaltige, der Europa so lange im Bann seines Namens gehalten hatte, war vom Thron des Weltherrschers herabgestiegen, um als Herzog von Elba ein Scheindasein weiterzuführen; der Albdruck, der so lange auf den Völkern gelastet, war gewichen, eine neue Zeit schien angebrochen, eine Zeit glückbringender, friedlicher Entwicklung. Das war die Stimmung, die alle, die in Wien zusammenströmten, beseelte, und sie fand in einer Fülle von Festlichkeiten von nie dagewesener Pracht, Maskeraden und lebenden Bildern, Feuerwerken und Karussells, Jagden und Aufzügen, Bällen und Schlittenfahrten ihren Ausdruck. Wie in einem Taumel eilten die Menschen von Vergnügen zu Vergnügen und es ist doppelt bewunderungswert, daß inmitten dieses allgemeinen Rausches dem ernsten Künstlertum eines Beethoven Huldigungen dargebracht wurden, wie sie bis dahin selten einem Künstler zuteil geworden waren. Gleich für die erste Gelegenheit, bei der die fremden Fürstlichkeiten sich in der Hofoper zusammenfanden (26. September) wurde der Fidelio angesetzt, am Namenstag des Kaisers, am 4. Oktober, wurde er wiederholt. Beethoven hatte diesen Tag durch ein neues Werk feiern wollen und zu diesem Zweck seine Ouvertüre op. 115 („Namensfeier") entworfen. Doch wurde diese Absicht durch die Unmöglichkeit, genügende Zeit zum Einstudieren des Werkes zu finden, vereitelt. Wenige Tage darauf wurde der Fidelio abermals, zum 16. Male, aufgeführt. Einen Mittelpunkt aller Veranstaltungen bildete das Palais Rasumowskys, des mittlerweile in den Fürstenstand erhobenen Verehrers und Gönners Beethovens; dort wurde Beethoven vielen der anwesenden Monarchen vorgestellt und von allen in der schmeichelhaftesten Weise ausgezeichnet. Auch der Erzherzog Rudolph setzte seinen Stolz darin, seinen großen Lehrer seinen Gästen zuzuführen. In seinen Gemächern lernte Beethoven u. a. die Kaiserin von Rußland kennen, die ihm ihre Huld in greifbarerer Weise noch als in Worten erwies. Den Glanzpunkt seiner Künstlerlaufbahn aber bedeutete die große Akademie, die am 29. November „auf hohes Verlangen im großen Redoutensaal zum Vorteil des Herrn Ludwig van Beethoven" abgehalten wurde. Das Interesse, das dem Konzert von höchster Seite entgegengebracht wurde, zeigt ein von Frimmel mitgeteilter Brief des Oberhofmeisteramtes an den Direktor der Hofoper, den Grafen Palffy, der für die Hergabe des Saales zuerst Anspruch auf ein Drittel der Einnahme erhoben hatte und als dann auf Wunsch der Erbprinzessin von Sachsen-Weimar ein kurzer Aufschub eintrat, diese Forderung auf die Hälfte erhöhte. Es wurde darauf hingewiesen, daß „es hier nicht nur um die Unterstützung eines ausgezeichneten Künstlers,

auf dessen Besitz Wien stolz sein dürfe, zu tun sei, sondern höhere Rücksichten einträten, indem der Aufschub von Ihrer Majestät der Kaiserin selbst gewunschen worden sei und daß eine so sehr überspannte Forderung allerhöchsten Ortes nicht anders als mißfällig aufgenommen werden könnte". Es bedarf keines Wortes, daß diese Verwarnung ihren Zweck erfüllte. Das ganze männlich stolze Selbstbewußtsein Beethovens äußerte sich darin, daß er, wie Schindler berichtet, mit eigener Hand die Einladungen an sämtliche in Wien anwesende Monarchen ergehen ließ. Und die meisten von ihnen, darunter die Kaiserinnen von Österreich und Rußland und der König von Preußen folgten seinem Ruf. Beethoven hatte zu ihrer Begrüßung eine Kantate „Der glorreiche Augenblick" geschrieben, deren unglaublich schwacher Text von einem Dr. Weißenbach verfaßt und von Karl Bernard, dem Herausgeber des „dramaturgischen Beobachters", überarbeitet, aber wenig gebessert worden war. Beethoven selbst sagte später, es habe eines heroischen Entschlusses bedurft, diese Verse, „die schlechterdings einer musikalischen Bearbeitung entgegen waren", zu vertonen und so trägt das Werk zu deutlich den Stempel der Gelegenheitskomposition, als daß es die Gelegenheit selbst hätte überdauern können. Aber das Gefühl patriotischer Erhebung, das alle Gemüter beherrschte, die Gegenwart der Fürsten, die zu verherrlichen es bestimmt war und die Mitwirkung der Milder-Hauptmann kamen zusammen, um ihm zu größerem Erfolge, als zu erwarten war, zu verhelfen. Den künstlerischen Höhepunkt des Abends bildete wieder die siebente Symphonie, während die Schlacht bei Vittoria auf das vielköpfige Publikum — der gewaltige Saal, der 6000 Menschen faßt, war beinahe bis auf den letzten Platz besetzt — die übliche sensationelle Wirkung machte. Bei der Wiederholung des Konzertes am 2. Dezember war der Saal zwar nur halb gefüllt, aber Beethoven konnte sich nach allem Voraufgegangenen leicht darüber hinwegsetzen. Jedenfalls durfte er wie mit dem künstlerischen so auch mit dem materiellen Ergebnis des Jahres 1814 wohl zufrieden sein. Die Erträge aus den Akademien im Januar, Februar und November und aus den Aufführungen des Fidelio und die reichen Geschenke, die ihm während des Kongresses zugingen, waren mehr als genügend, ihn die Sorgen, die sein Gemüt im Vorjahr so schwer umdüstert hatten, vergessen zu machen. So hatte ihm beispielsweise die Kaiserin von Rußland für die Widmung seiner Polonäse in C-Dur, die er ihr persönlich überreichen durfte, eine Ehrengabe von 50 und als sie hörte, daß er keinerlei Anerkennung für die Widmung der Violinsonaten op. 30 an den Kaiser empfangen habe, weitere 100 Dukaten überreichen lassen. Ebenso bezahlte sie ihr Billett zur Akademie am 29. November mit 200 Dukaten, während der König von Preußen es bei zehn bewenden ließ. Zum erstenmal war Beethoven imstande, eine größere

Summe für künftige Tage beiseite zu legen. Die Ersparnisse dieses Jahres bildeten den Grundstock des kleinen Vermögens, das er bei seinem Tode hinterließ.

Es wäre interessant, zu erfahren, welchen Eindruck die fremden Fürstlichkeiten von Beethoven empfingen. Er scheint diesmal „das ungebändigte seiner Persönlichkeit", das Goethe so übel an ihm vermerkte, fest im Zaume gehalten und durchaus die der Gelegenheit und seiner Stellung angemessene Würde gezeigt zu haben, — er war sich dessen voll bewußt und äußerte Jahre später mit einem gewissen Stolze, er habe sich von den hohen Häuptern die Kur machen lassen und sich dabei stets vornehm benommen. Es muß angesichts seiner Schwerhörigkeit doppelt schwer für ihn gewesen sein, sich nichts zu vergeben und stets den richtigen Ton zu treffen. Und wir können uns wohl vorstellen, mit wieviel freudigerem Behagen er noch die Ehren, die ihm so einmütig erwiesen wurden, genossen hätte, wäre er nicht durch den Dämon in seinem Ohr beständig an sein Unglück erinnert worden. Wie Beethoven damals aber auf einen Fremden wirkte, der erfüllt von der Größe seines Künstlertums ihm gegenübertrat und nun das hohe Bild, das er sich nach seinen Werken von ihm geschaffen, mit der Wirklichkeit verglich, das können wir aus den Aufzeichnungen jenes Dr. Weißenbach vernehmen. Er fand wohl, daß sein Nervensystem in höchstem Grade reizbar und sogar kränkelnd sei, dann aber fährt er fort: „Sein Charakter entspricht ganz der Herrlichkeit seines Talentes. Nie ist mir in meinem Leben ein kindlicheres Gemüt in Gesellschaft von so kräftigem und trotzigem Willen begegnet. Wäre ihm auch sonst nichts von dem Himmelreich zugefallen als das Herz, er wäre schon dadurch einer, vor dem viele aufstehen und sich verneigen müßten. Inniglich hängt es an allem Guten und Schönen durch einen angebornen Trieb, der weit alle Bildung überspringt. Nichts in der Welt, keine irdische Hoheit, nicht Reichtum, Rang und Stand bestechen es: ich könnte hier von Beispielen reden, deren Zeuge ich gewesen bin." Ist das nicht eine Bestätigung dessen, was Goethe und Bettina über ihn gesagt? Das Zusammengeraffte, Energische, Innige hob Goethe hervor, und Weißenbach spricht von dem kräftigen, trotzigen Willen in Verbindung mit dem kindlichen Gemüt. Und wenn Weißenbach den angeborenen Trieb bemerkt, der weit alle Bildung überspringe, so stimmt das fast wörtlich mit den Auslassungen Bettinas überein. Jeder Tieferblickende mußte eben erkennen, daß, was in diesem Manne störend, ja abstoßend wirkte, nicht Schuld, sondern Unglück sei und nicht Verurteilung, sondern Mitleid verdiene; im Kern hatte Beethoven sich in allen Leiden und Bitternissen seines Daseins rein erhalten, Wahrheit, Liebe und Schönheit waren und blieben die Leitsterne seines Lebens auch jetzt, und von ihnen überstrahlt verschmolzen der

Künstler und der Mensch in ihm zu so reiner, reicher Harmonie, daß ihr gegenüber jeder von außen hereindringende Mißklang rasch verhallen mußte. Nichts anderes als das Gefühl, daß hinter den Werken dieses Mannes auch eine außergewöhnliche Persönlichkeit stehen müsse, kann es erklären, daß sich alle Welt danach drängte, Beethoven von Angesicht zu Angesicht kennen zu lernen.

So kann man sich auch vorstellen, mit welcher Freude ein damals 18jähriger armer Student, Anton Schindler, „der längst den Wunsch gehabt hatte, dem Manne nur einen Augenblick nahe stehen zu können, dessen Werke ihm die höchste Ehrfurcht für ihren Autor eingeflößt hatten", den Zufall begrüßte, der ihm Gelegenheit bot, diesen Wunsch zu erfüllen. Dieses erste flüchtige Zusammentreffen im Frühjahr 1814 führte allmählich zu einer Bekanntschaft, die Schindler völlig zum Sklaven Beethovens machte. Glücklich sich im Ruhme des Vielumworbenen sonnen zu dürfen, nahm er willig die tausend Dienstleistungen auf sich, die Beethoven von den ihm Nahestehenden beanspruchte und wurde ihm mit der Zeit fast unentbehrlich. Dafür durfte er Beethoven gelegentlich vorspielen und sich seiner Unterweisung erfreuen und da er sich neben seinen wissenschaftlichen Studien ernsthaft mit Musik beschäftigt hatte — er konnte beispielsweise in den Aufführungen am 29. November und 2. Dezember als Geiger mitwirken und hatte auch einige Fertigkeit im Klavierspiel — so war ihm jedes Wort Beethovens von höchstem Wert und wurde von ihm wie ein Evangelium bewahrt. Schindler war eine zu prosaische, subalterne Natur, als daß er Beethoven hätte wirklich begreifen oder Beethoven ihm Einblicke in sein eigenstes Selbst gestatten können, auch war er in seinen späteren Mitteilungen über den Meister zu geneigt, Eindrücke für Tatsachen auszugeben und Menschen und Dinge nach rein persönlichen Gesichtspunkten zu beurteilen, als daß seine Erinnerungen als eine ganz ungetrübte Quelle gelten könnten. Aber auch nach kritischster Sichtung bleibt noch so viel unzweifelhaft Wahres und Wichtiges übrig, daß unsere Kenntnis des Meisters ohne ihn unausfüllbare Lücken aufweisen würde. Sein Name wird noch oft in diesen Blättern auftauchen, wie er ja auch früher schon mehr als einmal genannt wurde. —

Daß Beethoven in so bewegter Zeit wenig Ruhe zu neuen Werken blieb, ist begreiflich. Die Überarbeitung des Fidelio, die Kantate und eine Anzahl kleiner Gelegenheitsstücke nahmen zusammen mit den Vorbereitungen zu den Akademien und seinen gesellschaftlichen Verpflichtungen seine Zeit vollauf in Anspruch. Unter den Gelegenheitskompositionen legen die meisten mehr für seine liebenswürdige Bereitwilligkeit, seinen Freunden gefällig zu sein, als für sein Genie Zeugnis gab. Von wirklich innerer Teilnahme finden sich Spuren nur in dem elegischen Gesang „Sanft, wie du lebtest, hast du vollendet" für gemischtes Quartett mit Begleitung des Streichquartetts. Er schrieb ihn zum

Todestage der Gattin seines alten Freundes, des Freiherrn von Pasqualati, der ihm auch in seinen Prozeßangelegenheiten wieder mit Rat und Tat zur Seite gestanden hatte. Ein Abschiedsgesang für Männerstimmen wurde für ein vom Magistratsrat Tuscher veranstaltetes Abschiedsfest, ein kleiner Chor auf italienische Worte für ein von seinem Freunde Dr. Bertolini zu Ehren Dr. Malfattis veranstaltetes Fest komponiert, einen dreistimmigen Kanon „Kurz ist der Schmerz, ewig die Freude", eine breitere Ausführung einer älteren Skizze schrieb er ins Album Spohrs bei dessen Fortgang von Wien. Es ist ein wenig anmutiges Stück, dessen steife Art schon der Anfang: „kurz, kurz, kurz, kurz ist der Schmerz, der Schmerz, ewig ist die Freude, ja die Freude" anzeigt. Drei Stücke wurden für ein Drama Leonore Prohaska komponiert, vielleicht als ein diplomatisches Kompliment für den Verfasser Friedrich Dunker, Sekretär des Königs von Preußen, dessen Hoffnung, das Stück während des Kongresses in Wien zur Aufführung zu bringen, freilich unerfüllt blieb. Mit einem Chor „Germania" erwies er Treitschke, für dessen Singspiel „Die gute Nachricht" er bestimmt war, einen Freundschaftsdienst, die Polonäse in C-Dur, eines seiner schwächsten, äußerlichsten Klavierstücke wurde auf Anregung Dr. Bertolinis für die Kaiserin von Rußland geschrieben. Etwas höher steht das Terzett „Tremate, empi", das, wie schon erwähnt, nach weit zurückliegenden Skizzen für die Februarakademie komponiert wurde. Aber wir brauchen sein theatralisches Pathos nur mit den entsprechenden Szenen des Fidelio zu vergleichen, um zu erkennen, wie wenig aus dem Herzen Beethoven diese Musik kam, wenn auch sein natürliches Gefühl für dramatischen Aufbau und wirksame Steigerungen ihn auch hier nicht im Stich ließ. Das wenige, was wir oben über die Kantate „der glorreiche Augenblick" gesagt haben, genügt zur Charakterisierung eines Werkes, das mit Recht längst in Vergessenheit geraten ist. Auch ein Versuch des Verlegers, ihm durch Unterlegung eines neuen Textes „Preis der Tonkunst" von Rochlitz, zu neuem Leben zu verhelfen, erwies sich als vergeblich. Vielleicht hätte man ihn nie unternommen, hätte man Beethovens Ansicht in der Frage von Textveränderungen, wie er sie in dem früher angeführten Briefe an Breitkopf & Härtel ausgesprochen, gekannt. Da hatte er gefragt, „ob man denn glaube, daß das Wort die Musik mache? Man solle froh sein, wenn man finde, daß Musik und Wort eins seien und trotzdem, daß der Wortausdruck an sich gemein sei, nichts besser machen wollen". Der Satz mag, soweit einzelne Worte oder Wortverbindungen in Frage kommen, nicht einwandfrei sein, aber sicher ist, daß es fast unmöglich ist, einer Musik, die aus dem Geist eines bestimmten Stoffes heraus empfunden wurde, einen neuen, anders gearteten anzupassen. Ein unpoetischer, schwungloser Text kann keine poetische schwungvolle Musik hervortreiben, aber wie sie nun einmal ist, ist

sie zu diesem Text gehörig und ein anderer kann ihren rein musikalischen Wert um nichts erhöhen, dagegen was ihr an malerischer Ausdruckskraft eignet, leicht verringern. Der Vollständigkeit wegen sei auch noch eines Chores „Ihr weisen Gründer glücklicher Staaten" Erwähnung getan, dem ursprünglich dieselbe Rolle wie dem „glücklichen Augenblick" zugedacht war, der aber um des letzteren willen beiseite gelegt wurde, und endlich zweier harmloser, ganz im Stil einer gerade durch Beethoven längst überwundenen Epoche gedachter Strophenlieder, „Merkenstein" und „Kriegers Abschied", die nicht ahnen lassen, daß Beethoven wenig später auf dem Gebiet der Liederkomposition neue Wege einschlagen werde. —

Doch schließlich konnte eine so froh bewegte Zeit nicht vorübergehen, ohne in unserem Meister wenigstens einmal jene glückliche, schaffenskräftige Stimmung auszulösen, die in einem empfindungsgetragenen Werk spontanen Ausdruck suchen mußte, und so entstand als künstlerische Ausbeute dieses Sommers die Sonate in E-Moll op. 90, ein Stück von solcher Poesie und Gefühlswärme, daß es zu den schönsten des Meisters zählt. Mit wie großer innerer Anteilnahme Beethoven es schrieb, geht schon aus einem Brief an den Grafen Moritz Lichnowsky, dem es gewidmet ist, hervor. Wir wissen, wieviel Beethoven der Lichnowskyschen Familie verdankte — der Bruder des Grafen, der Fürst Karl und dessen edle Gattin, die Fürstin Christine, waren unter den ersten gewesen, die seinem Genie Anerkennung und tatkräftigste Förderung zuteil werden ließen — der Tod hatte den Fürsten, der bis zu seinem Ende mit rührender Liebe an Beethoven hing, am 15. April hinweggerafft und Beethoven mochte infolgedessen mit um so größerer Innigkeit der Fürstin gedenken. Auch Graf Moritz hatte Beethoven manchen Beweis aufrichtiger Freundschaft gegeben. Erst jüngst hatte er sich für ihn bei Lord Castlereagh, dem britischen Bevollmächtigten auf dem Kongreß, verwandt: Beethoven hatte „Wellingtons Sieg" an den Prinzregenten von England mit der Bitte, die Widmung des Werkes anzunehmen, gesandt, aber nie ein Wort oder anderes Zeichen des Dankes erhalten und hoffte nun, daß Lord Castlereagh den Prinzen veranlassen würde, das Versäumte nachzuholen. In dem Briefe, der uns ein schönes Beispiel von Beethovens Feingefühl gibt, heißt es:

„Ich sehe, daß sie mich immer mit Gefälligkeiten überhäufen, da ich nicht möchte, daß sie glauben sollten, daß ein Schritt, den ich gemacht, durch ein neues Interesse oder überhaupt etwas d. g. hervorgebracht worden sei, sage ich ihnen, daß bald eine Sonate von mir erscheinen wird, die ich ihnen gewidmet; ich wollte sie überraschen, denn längst war diese Dedikation Ihnen bestimmt, aber ihr gestriger Brief macht mich es ihnen jetzt entdecken, keines neuen Anlasses brauchte es, um ihnen meine Gefühle für ihre Freundschaft und Wohlwollen öffentlich darzulegen, — aber mit irgend nur etwas was einem Geschenke ähnlich sieht, würden sie mir weh verursachen, da sie

alsdann meine Absicht gänzlich mißkennen würden und alles d. g. kann ich nicht anders als ausschlagen. — ich küsse der Fürstin die Hände für ihr Andenken und Wohlwollen für mich, nie habe ich vergessen, was ich ihnen überhaupt alle schuldig bin, wenn auch ein unglückseliges Ereignis Verhältnisse hervorbrachte, wo ich es nicht so, wie ich wünschte, zeigen konnte. — was sie mir wegen was sie mir von Lord Castleregt sagen, so finde ich die Sache aufs beste eingeleitet."

Die Sonate ist von besonderem Interesse für uns, weil, wenn Schindlers Erzählung darüber, wie nicht zu bezweifeln ist, auf Wahrheit beruht, wir hier ein Werk vor uns haben, für dessen Anlage und Gestaltung, wenigstens im ersten Satz, die Absicht, einen bestimmten Gedanken in Tönen auszudrücken, entscheidend war. Der Graf liebte nämlich eine Sängerin, Fräulein Stummer, Rücksichten auf seine Familie ließen ihn jedoch zaudern, sie zu seiner Frau zu machen. Erst nach dem Tode des Fürsten fand die Vermählung statt. Als nun der Graf das angezeigte Werk, die Sonate op. 90, erhielt, „wollte es ihm bald bedünken, als habe sein Freund Beethoven in ihren beiden Sätzen eine bestimmte Idee aussprechen wollen". Als er ihn darüber befragte, antwortete er: „unter schallendem Gelächter: er habe ihm die Liebesgeschichte mit seiner Frau in Musik setzen wollen, wenn er Überschriften wolle, so möge er über den ersten Satz schreiben, „Kampf zwischen Kopf und Herz" und über den zweiten „Konversation mit der Geliebten"."

Der Verfasser braucht wohl nicht erst daran zu erinnern, wie sehr ihm die landesübliche Tendenz, Beethovens Werke nach Programmen zu durchspüren, oder sie gar als Ausführung solcher anzusehen, widerstrebt. Hier aber haben wir einmal den Hinweis aus des Meisters eigenem Munde, haben die Bestätigung, die er durch die Musik unzweideutig erhält und haben überdies einen so poetischen und der Musik so zugänglichen Inhalt, daß es Unrecht wäre, Schindlers Erzählung außer acht zu lassen. Gleich in dem ersten Thema drückt sich deutlich die leitende Idee aus. Aus drei Gedanken von je acht Takten setzt es sich zusammen, der erste energisch, eigenwillig — der Kopf, der zweite von warmer Empfindung erfüllt — das Herz, der dritte die Gegensätze versöhnend, indem schon hier das erste Motiv in milder Verklärung auftritt. In beständigem Wechsel zwischen trotzigem Auffahren und weichem In-Sich-Versinken zieht der Satz an uns vorüber — wird der Kopf oder das Herz siegreich aus dem Kampf hervorgehen? Die Coda bringt wie immer die Entscheidung — das „Kopf"-Thema erscheint zu leisem Flüsterton abgedämpft, immer zögernder ertönt es, zuletzt wie mit einer Frage auf den Lippen stockend und dann bringt das dritte jener drei Motive die Antwort; ihr weicher gefühlswarmer Ton läßt keinen Zweifel offen — das Herz hat gesiegt. — Für den zweiten Satz hätte vielleicht die Bezeichnung „Ruhe in der Geliebten" noch besser gepaßt als die vom Meister angedeutete. Er gibt weniger den Eindruck einer

Konversation als eines traumhaften Sich-Wiegens im seligen Gefühl des Einsseines. Das unbeschreiblich schöne Hauptthema allein schon stempelt diesen Satz zu einem der poesievollsten, die uns Beethoven geschenkt hat. Freilich verlangt gerade dieses Thema, das ohne jede Veränderung dreimal wiederkehrt, die höchste Vortragskunst, damit seine sehnsüchtige Weichheit nicht zu süßlichster Sentimentalität werde und die verhaltene Leidenschaft, die in ihm atmet, zu Wort komme. Vielleicht ist es nie tiefer erfaßt und ergreifender wiedergegeben worden als von Beethovens Lieblingsschülerin, der Baronesse Dorothea von Ertmann. Schindler erzählt, sie habe das oft wiederkehrende Hauptmotiv jedesmal anders nuanciert, wodurch es bald einen schmeichelnden und liebkosenden, bald wieder einen melancholischen Charakter erhielt.

Noch einer Huldigung, die Beethoven in diesem Jahre aus Schottland empfing, soll zum Schluß gedacht werden. Es war ein Gedicht, das der schottische Dichter Grahame auf einem Künstlerfest im Freien, hingerissen von dem Zauber der Sommernacht und der Beethovenschen Musik, durch die das Fest verschönt wurde, in mitternächtlicher Stunde improvisiert hatte. Ich habe versucht, es in möglichst engem Anschluß an das Original zu verdeutschen:

Auf Sturmesflügeln, horch! welch' hehrer Klang
Steigt mächtig auf aus Deutschlands Gau'n, den fernen,
Durch Wind und Woge tönt der Heldensang
Und schwingt sich siegreich aufwärts zu den Sternen.
  Und wieder, horch! — es singt von Weh und Tod,
Von tief romant'schen Schrecken flüstert's leise,
Jetzt schwillt es an zu majestät'scher Weise,
Daß selbst der Sturm verstummt auf sein Gebot.
  Wer ist es, der die Mitternacht erweckt
Mit Sängen von so überird'scher Schöne,
Daß sich die Seele aus dem Reich der Töne,
Zu Sphär'n erhebt, die noch kein Aug' entdeckt?
  Beethoven, Zauberer! Dein ist die Macht,
  Die solches Wunder tat in dieser Nacht.

Der Tragödie zweiter Teil

Erfolgreich wie es begonnen, hatte das Jahr 1814 geendet, und derselbe glückliche Stern schien über unserem Meister auch in dem neuen Jahre walten zu wollen. Noch einmal finden wir ihn einem Auditorium von Kaisern und Königen gegenüber. Es war am 25. Januar 1815, wo zur Feier des Geburtstages der russischen Kaiserin ein Hofkonzert stattfand, auf dessen Programm Beethoven mit dem Kanon „Mir ist so wunderbar“ aus dem „Fidelio“ und der „Adelaide“ vertreten war. Die Begleitung der letzteren bedeutete sein allerletztes Auftreten als Klavierspieler. Bald darauf fand unter seiner Leitung eine Aufführung des „Christus am Ölberg“ zum wohltätigen Zweck statt, deren Erfolg ihm doppelt erwünscht sein mußte, da das Werk lange geruht hatte. Um dieselbe Zeit etwa erfolgte die Auszahlung von 4987 Gulden, dem Betrag der Kinskyschen und Lobkowitzschen Rückstände (ungefähr 2000 Silbergulden), und die endgültige Regelung der Pensionsangelegenheit, und wenn auch die ursprüngliche Summe von 4000 Gulden auf 3400 (etwa 2800 Mark) herabgesetzt war, so hatte er nun doch wenigstens ein Gewisses und konnte mit einiger Ruhe der Zukunft entgegensehen. Auch daß das Verhältnis zu dem Bruder Carl sich wieder freundschaftlicher gestaltet hatte und dieser ihm in seinen geschäftlichen Angelegenheiten oft ratend und helfend zur Seite stand, trug nicht wenig dazu bei, seine Stimmung zu heben. Pläne zu neuen Werken beschäftigten ihn. Vor allem legte der Beifall, mit dem der „Fidelio“ überall begrüßt wurde, den Gedanken einer neuen Oper nahe. Wie einige Zeit vorher mit Theodor Körner, so trat er jetzt mit verschiedenen anderen wegen eines Textes in Verbindung. Ein Gedicht „Romulus“ von Treitschke, ein anderes „Bachus“ von Rudolph vom Berge, einem Freunde Amendas, mit dem sich dieser nach Jahren des Schweigens bei Beethoven wieder in Erinnerung brachte, wurde ernsthaft in Erwägung gezogen. Einige Notizen, die sich mit flüchtigen Ansätzen zum „Bachus“ gefunden haben, klingen wie eine Vorahnung Wagnerscher Ideen. Wenn Beethoven z. B. schreibt: „Dissonanzen vielleicht in der ganzen Oper nicht aufgelöst oder ganz anders, da sich in diesen Zeiten unsere verfeinerte Musik nicht denken läßt“, so erinnert uns das an die unvergleichliche Kunst, mit der Wagner die Musik zu seinen Dramen jedesmal so ganz aus dem Geiste des Stoffes erfand, daß jedes seiner Werke einen Stil für sich repräsentiert. Und wenn Beethoven zu einem Motiv auf die Worte „Gütiger Pan“ hinzusetzt: „Es muß abgeleitet werden aus dem Bachusmotiv“, so weist das deutlich auf das Wagnersche Prinzip des Leitmotivs und die gedanklichen Zusammenhänge hin, die sich aus den Beziehungen der Leitmotive zueinander ergaben. Doch aus den Gründen, die wir früher eingehend

dargelegt haben, kam Beethoven auch diesmal nicht über die ersten Anläufe hinaus.

Die heitere Laune, die ihn in dieser Zeit beherrschte, läßt auch in seiner Korrespondenz den alten Humor wieder aufleben. Besonders die Briefe an die Gräfin Erdödy und an seinen neuen Verleger Steiner sind voll der lustigsten Einfälle. Die mittlerweile verwitwete Gräfin gab in diesem Sommer ihre Wohnung in der Schottenbastei, in deren Nähe sich die Mölkerbastei mit dem Pasqualatischen Hause befand, das Beethoven so oft und lange ein Heim geboten hatte, auf und siedelte nach ihrem Landgut Jedlersee über. Da dieses nahe genug bei Wien lag, um für einen rüstigen Fußgänger wie Beethoven leicht erreichbar zu sein und Beethoven, der inzwischen auch die Mölkerbastei verlassen und in der Sailerstätte Wohnung genommen hatte, möglicherweise auch einen Teil des Sommers in der „göttlichen Brühl" zubrachte, so gestaltete sich der Verkehr zwischen ihm und den Erdödys bald überaus herzlich und rege. Wir lernen die ganze fröhliche Jedlerseer Gesellschaft und den Kultus, der dort mit Beethoven getrieben wurde, aus folgender Einladung, die ihm eines Tages zuging, kennen:

„An die lorbeergekrönte Majestät der erhabenen Tonkunst
Ludwig van Beethoven
sehnlichste Bitte der Jedlerseer Musen, daß ihr geliebter Apollo noch den heutigen Tag in ihrer Mitte zubringen möge."

Marie, die Alte (die Gräfin)
Marie, die Junge
Fritzi, der Einzige } (ihre Kinder)
August detto
Magister ipse, (Brauchle)
Violoncello das Verfluchte (Linke)
Aller Reichsbaron,
Ober-Mann-Amt (Sperl)

Und Beethoven schreibt der Gräfin:

„Grüßen sie und drücken sie alle ihre mir lieben Kinder in meinem Namen an ihr Herz. dem Magister eine zanfte Ohrfeige, dem Oberamtmann ein feierliches Nicken, dem Violoncello ist aufzutragen, sich auf's linke Donau-ufer zu begeben und so lange zu spielen, bis alles vom rechten Donau-ufer herüber gezogen wird, auf diese Weise würde ihre Bevölkerung bald zunehmen. ich setze übrigens getrost den Weg wie vorhin über die Donau, mit Muth gewinnt man allenthalben, wenn er gerecht ist ...... Schicken Sie also keinen Wagen, lieber wagen! als einen Wagen!"

Am unerschöpflichsten in Wortspielen und übermütigen Einfällen ist Beethoven in den Briefen an Steiner, in denen er seinen Humor ebenso frei zu

Wort kommen läßt, wie früher in den Zetteln an Zmeskall. Dem Leser ist bereits bekannt, daß Beethoven im Jahre 1813 der Schuldner Steiners und dies der Grund wurde, weshalb er seine langjährige Verbindung mit Breitkopf & Härtel abbrach. Steiners Laden im Paternostergassel war allmählich zu einem Sammelpunkt für Musiker, Schriftsteller und andere geworden und zahlreich waren die Scherzgeschichten, die über das lustige Treiben dort umgingen. Daß auch Beethoven daran mit vielem Behagen teilnahm, erfahren wir u. a. aus einem Bericht Anselm Hüttenbrenners, des Freundes Schuberts, wonach er den letzteren oft nach dem Paternostergässel begleitete, wo sie sich „an den kernigen, mitunter sarkastischen Bemerkungen Beethovens" weideten, besonders wenn es welsche Musik galt. Aber auch die Anreden, mit denen er die Mitglieder des Hauses bedachte, deuten darauf hin. Zu diesen gehörte außer Steiner Tobias Haslinger, der vom Gehilfen sich innerhalb weniger Jahre zum Teilnehmer emporgearbeitet hatte, und dem Beethoven besonders zugetan war und Anton Diabelli, der Verfasser so vieler auch heute noch beliebter Unterrichtsstücke für Klavier. Steiner ist in den Briefen der Generalleutnant, Haslinger das Adjutanterl, Diabelli der Diabolus, oder auch der Profoß, Beethoven selbst der Generalissimus und der Laden das General-Leutnant-Amt. Besonders amüsant sind die Auf- und Unterschriften der Briefe: „Wohlgeborenster, erstaun- und verwunderungswürdigster G—t (Generalleutnant)", „Werteste Verleger—heiten!!!", „Des Adjudanten Unschuldigkeit und nichts weiter", und: „Wir sind erstaunlicher G—t, dero zugetanster G—s". „Mit der unbeschreiblichen Schreiblichkeit unterzeichne ich mich als G—s". „Behüt euch Gott — hol euch der Teufel". „Wie immer Dero bester Amicus ad amicum, de



". Bisweilen ergeht ein Straferlaß: „Der Gel. wird einstweil suspendiert. Sein Adjutant kreuzweis geschlossen. Unser General Profos Diabolus Diabelli wird mit Vollziehung dessen beauftragt werden." „Man hat den Adjutanten am linken Ohrläppchen etwas stark anzuziehen."

Der erste Kontrakt zwischen Beethoven und Steiner, an dessen Zustandekommen der Bruder Carl beteiligt war, umfaßte nicht weniger als 13 Werke und zwar die Orchesterpartitur des Fidelio, den „glorreichen Augenblick", das Quartett op. 95, das Terzett „Tremate", die Symphonien in F-Dur und A-Dur, die Violinsonate op. 96, das Trio op. 97, die Ouvertüren zu König Stephan, Ruinen von Athen und Namensfeier und zwölf englische Lieder mit Klavierbegleitung. Wenn die 250 Dukaten, um die es sich in einem Brief

vom 1. Februar 1815 an „Den Wohlgeborensten General-Leutnant" handelt, den Preis dieser Werke darstellen, so konnte sich Steiner über Überteuerung nicht beklagen. Beethoven bittet Steiner in demselben Brief, außerdem noch die Kosten der Klavierauszüge zu bestreiten, die er selbst zu korrigieren unternahm und seinem Bruder Carl die Sammlung von Clementis, Mozarts, Haydns Klavierwerken zu geben, „er braucht sie für seinen kleinen Sohn, tun Sie das mein allerliebster Steiner und seyn sie nicht von Stein, so steinern auch Ihr Name ist", fügt er hinzu. Beethoven hatte sich die englischen Verlagsrechte für die oben genannten Kompositionen vorbehalten und der große Erfolg, den die Schlachtsymphonie in London gehabt hatte, ließ ihn hoffen, daß er dort ohne Mühe einen Verleger für dieselben finden werde. Sein Freund Jean Hering, Bankier und Violinspieler, der lange in England gelebt hatte und mit den musikalischen Kreisen Londons Beziehungen unterhielt, wandte sich an Sir George Smart, den Veranstalter und Leiter der Aufführungen der Schlachtsymphonie, mit der Bitte, einen der dortigen Verleger für Beethoven zu interessieren, während Beethoven selbst zu gleichem Zweck an seinen Landsmann Johann Peter Salomon in London schrieb. Auch Ries, der sich mittlerweile in London niedergelassen und es in kurzer Zeit zu einer angesehenen Stellung gebracht hatte, tat sein Bestes für seinen alten Lehrer, und Beethoven hatte schon im Oktober die Genugtuung, die englischen Rechte der Schlacht- und A-Dur-Symphonie, des Trios und der Violinsonate für die Summe von 65 Pfd. Sterling (1300 Mark) in den Besitz des Hauses Robert Birchall übergehen zu sehen. Einen weiteren Beweis für die Popularität, deren er sich in England erfreute, erhielt er in einer Mitteilung der Londoner Philharmonischen Gesellschaft, die ihn um drei Konzertouvertüren anging. Sie wurde ihm durch Charles Neate, einen jungen englischen Pianisten, überbracht, der durch Hering bei Beethoven eingeführt, von ihm aufs freundlichste empfangen wurde. Seinen Wunsch, von ihm als Schüler angenommen zu werden, wies er zwar ab, erklärte sich aber bereit, wenn er seine Studien bei Förster, Beethovens altem Freund und Lehrer, fortsetzen wolle, seine Kompositionen durchzusehen. So durfte Neate, der fließend deutsch sprach, ihn fast täglich besuchen und ihn oft auf seinen Spaziergängen begleiten. Was er Thayer als 80jähriger über diese Zeit erzählte, spiegelte noch die innige Begeisterung wieder, mit der ihn die Persönlichkeit des Meisters damals erfüllt hatte. Auch er bestätigt, daß Beethoven in jenen Monaten meistenteils bei guter Laune war und fast fortwährend lachte. Nie, erzählt er, sei er wieder mit einem Menschen zusammengekommen, der die Natur so liebte, wie er: „Natur war gleichsam seine Nahrung, er schien förmlich darin zu leben." Interessant ist, daß er keine Schwierigkeit fand, sich ihm verständlich zu machen, wenn er in sein linkes Ohr sprach.

Noch immer spukte damals der Plan einer englischen Reise in seinem Kopfe, die auch in seiner englischen Korrespondenz häufig auftaucht — dann aber trat das Ereignis ein, das, wie es ihn veranlaßte, jenen Plan aufzugeben, seinem Leben überhaupt eine entscheidende Wendung gab. Carl von Beethoven hatte längere Zeit gekränkelt. Beethoven, der an diesem Bruder mit größter Liebe hing und in ihm häufig eine wirkliche Stütze gefunden hatte, tat, was er konnte, um ihm sein Leben und Leiden zu erleichtern. Die fast kindliche Zärtlichkeit, die in dem Herzen dieses starken Mannes wohnte, spricht aus der Bereitwilligkeit, mit der er ihm jeden seiner krankhaften Wünsche zu erfüllen suchte. So bittet er im Februar 1815 den Freund Varena in Graz, ihm zu einigen Pfauen für den Bruder zu verhelfen: „Verzeihen Sie, daß ich Sie mit so etwas belästige; sollten sie ohne Anstrengung die beschriebenen Tiere um sich haben, so bitte ich sie, mir doch ja sogleich Auskunft zu geben; alle Kosten werde ich über mich nehmen, um ihm eine Freude zu machen, wie gesagt, er ist kränklich und hängt an dergleichen." Und im Sommer schrieb er an den Magister Brauchle, der ihm versprochen hatte, den Ankauf von Pferden für den Bruder zu vermitteln: „Seine Krankheit bringt schon eine gewisse Unruhe mit lassen Sie uns doch helfen, wo wir können, ich muß nun einmal so und nicht anders handeln! scheuen sie keine Unkosten, ich trage sie gern. Es ist nicht der Mühe werth, wegen lumpigen einigen Gulden, jemanden leiden zu lassen." Doch wenige Monate später, am 15. November, wurde Carl, nur 41 Jahre alt, von der Lungensucht dahingerafft, Beethoven aber konnte mit Recht an Ries schreiben: „Mein armer unglücklicher Bruder ist eben gestorben. Der Arme hatte sich in seinen letzten Jahren sehr geändert und mich freut nur mehr, mir selbst sagen zu können, daß ich mir in Rücksicht seiner Erhaltung nichts zu schulden kommen ließ." Wie sehr Carl selbst das empfunden hatte, geht aus seinem Testament hervor. Er setzte darin seinen Bruder Ludwig zum Vormund seines einzigen Kindes, eines jetzt achtjährigen Knaben Karl ein: „Nachdem dieser, mein innigst geliebter Bruder mich oft mit wahrhaft brüderlicher Liebe auf die großmütigste und edelste Weise unterstützt hat, so erwarte ich auch fernerhin in voller Zuversicht und in vollem Vertrauen auf sein edles Herz, daß er die mir so oft gezeigte Liebe und Freundschaft auch bei meinem Sohn Karl haben und alles anwenden wird, was demselben nur immer zur geistigen Bildung meines Sohnes und zu seinem ferneren Fortkommen nötig ist. Ich weiß, er wird mir diese meine Bitte nicht abschlagen."

Beethoven muß wohl schon dem Kranken gegenüber die Absicht geäußert haben, den Knaben ganz zu sich zu nehmen, denn in einem Nachtrag bestimmt Carl, „daß sein Sohn Karl nicht von seiner Mutter entfernt werden solle und

daß Mutter und Bruder zusammen die Vormundschaft führen sollen. Nur durch Einigkeit kann der Zweck, den ich bei Aufstellung meines Bruders zum Vormunde meines Sohnes gehabt habe, erreicht werden, daher empfehle ich zum Wohl meines Kindes meiner Gattin Nachgiebigkeit, meinem Bruder aber mehr Mäßigung." Nachgiebigkeit und Mäßigung! — wie unendlich große Kümmernisse hätten beiden erspart bleiben können, wenn sie den Rat des Sterbenden befolgt hätten. Aber Beethoven, nur auf des Knaben Wohl bedacht, voll Besorgnis, welchen Einfluß das Vorbild der leichtsinnigen Mutter auf ihn haben könne und wie immer zum Äußersten bereit, wenn es galt, durchzuführen, was ihm das Richtige schien, war entschlossen, koste es, was es wolle, diesem Einfluß einen Riegel vorzuschieben; die Mutter, mehr an sich als an ihr Kind denkend, wollte unter keinen Umständen ihre Rechte über ihn aufgeben. Und so kam, was kommen mußte: ein Kampf begann, der jahrelang währte, jahrelang an Beethovens Kraft und Lebensmut zehrte und für lange Perioden den Strom seines Schaffens zum Versiegen brachte.

Und gerade jetzt fehlte es nicht an Anregungen zu neuen Werken. Das Haus Breitkopf & Härtel hatte im Anfang des Jahres versucht, die alten Beziehungen wieder aufzunehmen, Thomson in Edinburg, der von Beethoven immer weitere Volksliederbearbeitungen verlangte und erhielt, um dieselbe Zeit den Wunsch nach sechs Originalliedern und einer Orchesterouvertüre geäußert und die im Jahre 1813 gegründete Gesellschaft der Musikfreunde in Wien trat ebenfalls an ihn mit dem Vorschlag heran, ein Oratorium für sie zu schreiben. Keine von diesen Anregungen sollte zur Verwirklichung kommen, aber die glückliche Stimmung, die Beethoven während der ersten Hälfte des Jahres noch beherrschte, hatte doch den schöpferischen Triebkräften in ihm Nahrung genug gegeben, um neben vielem, was über die ersten Anläufe nicht hinauskam, drei Werke zu zeitigen, die, wenn sie auch nicht zu den populärsten gehören, seines Namens doch durchaus wert sind. Das sind die beiden Cellosonaten op. 102 und das Chorwerk „Meeresstille und glückliche Fahrt", die ersteren schon deshalb wichtig, weil jener Wandel in der Behandlung der Instrumentalformen, der sich in den letzten Klaviersonaten vorbereitet hatte, hier noch entschiedener zutage tritt, so daß sie zusammen mit der Klaviersonate op. 101, deren Skizzen in derselben Zeit entstanden, einen überaus charakteristischen Auftakt zu den Werken der letzten Epoche bilden. Wie sehr Beethoven selbst sich dieses Wandels bewußt war, beweist die Bezeichnung „freye Sonate" auf dem Manuskript der ersten, ähnlich wie er früher die freieren Klaviersonaten als Fantasiesonaten bezeichnet hatte.

Als Ganzes genommen zeigen die beiden Sonaten denselben Charakter, der Übergangswerken gewöhnlich eignet: das alte ist noch nicht überwunden, das

neue noch nicht so ausgereift, um schon wie ein Naturnotwendiges zu wirken. Es ist bezeichnend, daß in den nächsten Jahren so weniges von Beethoven erschien. Das lag sicherlich zu einem großen Teil daran, daß zu vieles auf ihn einstürmte, was das seelische Gleichgewicht, dessen er zum Schaffen bedurfte, störte, aber nicht wenig trug dazu auch bei, daß ein Gärungs- und Klärungsprozeß in ihm vorging, der erst zum Abschluß kommen mußte. Neue Empfindungsmomente mußten sich erst entwickeln, sein seelisches Leben ein neues Ziel, einen neuen Inhalt gewinnen, ehe aus dieser inneren Veränderung ein künstlerisch Neues als ihr natürlicher Ausdruck hervorgehen konnte. Das Leben mußte ihn härter noch angreifen, sein Leiden in jenes äußerste Stadium treten, das den vertraulichen Verkehr mit der Umwelt unmöglich machte und ihn ganz in sich selbst zurückdrängte. So erst konnte die völlige Loslösung von allen äußeren Einflüssen erfolgen und jener letzte Gipfel seelischer Befreiung erklommen werden, wo die Begriffe von Glück und Leid von den Tatsachen des Lebens unberührt sind.

Noch einmal kurz vor Jahresschluß sehen wir Beethoven im Interesse der öffentlichen Wohltätigkeit vor dem Publikum erscheinen. Am 25. Dezember fand ein Konzert zum Besten des Bürger-Spitals statt, in welchem er abermals seinen „Christus", dazu das neue Chorwerk „Meeresstille und glückliche Fahrt" und die Ouvertüre zur „Namensfeier" dirigierte. Es war nicht das erstemal, daß er für das Bürger-Spital eintrat: als würdigen Abschluß dieser an Ehrungen so reichen Periode seines Lebens hatte der Magistrat der Stadt Wien ihm am 16. November das Bürgerrecht verliehen, wie es in dem Dekret heißt: „In Berücksichtigung der Bereitwilligkeit, mit der er im vorigen Jahr die Leitung eines Konzertes zu Gunsten der Anstalt übernommen hatte und als einen Beweis der Anerkennung seiner Verdienste und der Wertschätzung seiner guten Gesinnung, durch die den armen, von Alter und Gebrechlichkeit gebeugten Bürgern, Bürgerinnen und Bürgerskindern Erquickung und Linderung ihres Schicksals verschafft werden konnte."

Die Kantate „Meeresstille und glückliche Fahrt" gehört zu den glücklichsten Eingebungen Beethovens. In feinsinnigster Weise geht er den Worten Goethes nach, sorgsam wird alles äußerliche Malen vermieden, aber es ist ganz im Einklang mit dem, was wir früher über diesen Punkt gesagt haben, wenn die Musik doch außerordentlich malerisch wirkt, wenn die Farben für das Bild des regungslosen Meeres, der fürchterlichen Todesstille, der ungeheuren Weite und dann für das Zerreißen der Nebel, das Säuseln der Winde und das Nahen des Landes auf das getreueste gemischt erscheinen. Auch hier sind es nur Stimmungsbilder, die Beethoven gibt, aber so durchtränkt war sein eigenes Empfinden von den in den Versen versinnlichten Stimmungen, daß seine

Musik durchaus den Geist dieser atmet. Eine glänzende Instrumentation hilft mit, das Bild noch farbenreicher zu gestalten und es ist höchlichst zu beklagen, daß dem Publikum nicht öfter Gelegenheit geboten wird, das schöne Stück zu hören. —

Nur wenige Wochen waren seit dem Tode Carls von Beethoven verflossen, als der Kampf um seinen Sohn seinen Anfang nahm. Beethoven glaubte es dem Knaben schuldig zu sein, ihn trotz des gegenteiligen Wunsches des Bruders dem Einfluß der Mutter zu entziehen. Das aber war nur möglich, wenn ihr die Vormundschaft und damit der Knabe selbst genommen wurde. Am 28. November stellte er einen dahingehenden Antrag und brachte zur Begründung desselben die Belege dafür bei, daß sie schon einmal polizeilich wegen Veruntreuung verurteilt worden sei. Am 9. Januar erging der Beschluß des Gerichtshofes, wonach Beethoven als gerichtlich aufgestellter Vormund seines Neffen anerkannt wurde und nachdem „er die Pflicht mittels Handschlag in versammelter Ratssitzung angelobet", wurde ihm das Recht, den Knaben von der Mutter zu entfernen, zugesprochen. Beethoven machte sofort davon Gebrauch und schon Anfang Februar wurde Karl Giannatasio del Rio, dem Vorsteher und Besitzer eines Knabeninstituts, übergeben, das sich in den 18 Jahren seines Bestehens einen vorzüglichen Ruf erworben hatte. Beethoven konnte um so gewisser sein, daß man hier dem Knaben die größte Sorgfalt zuwenden werde, als die zwei Töchter Giannatasios begeisterte Verehrerinnen seiner Kunst waren. Daß darüber hinaus in der älteren Fanny allmählich ein aus Mitleid und Bewunderung gemischtes Gefühl inniger Zärtlichkeit aufflammte, beweist ihr Tagebuch, das durch eine Indiskretion Ludwig Nohls, dem es zur Einsicht anvertraut war, veröffentlicht wurde. In seiner unverhüllten Offenheit zeigt es uns, welchen Zauber auch der alternde Beethoven noch auf ein Frauengemüt auszuüben vermochte, das mit intuitivem Tiefblick sein Herz durch den Nebel von Groll und Argwohn, der sich darum gelegt hatte, in seiner Reinheit und Tiefe zu erfassen vermochte. Bei allen Klagen, die Beethovens launenhaftes, in seinen Äußerungen oft unberechenbares Temperament ihr entlockt, bricht doch immer wieder ein warmes Gefühl der Teilnahme hindurch, das sich mit der Zeit zu einer stillen zehrenden Leidenschaft und dem oft wiederholten Wunsch steigert, diesem Menschen mehr zu sein. Ein paar Sätze mögen für sich selbst sprechen:

„Ich finde das meiste, was er spricht, wert, aufgeschrieben zu werden, so richtig und gediegen ist es."

„Alles, was er erzählt und sagt, hat so sehr das Gepräge des Echten und Wahren!"

„Dieser kindliche Glaube, der hohe Sinn, welcher so fest am Göttlichen hängt,

entzückte uns und steigerte unsere Teilnahme, unsere Achtung für diesen seltenen Menschen wenigstens bei mir aufs höchste."

„Je mehr man diesen seltenen Menschen kennen lernt, desto mehr Wert findet man an ihm."

„Und dieser Mensch ist nicht so glücklich, wie er es als Mensch sein könnte."

„Wäre es mir nur vergönnt, für ihn zu wachen und zu sorgen, ich würde es mit größter Freude tun."

„Was war das? Rufe ich nach einem Gespräch aus, welches ich soeben mit Nanny (ihrer Schwester) über Beethoven führte; soll er mir denn wirklich schon so interessant, ja so teuer geworden sein, daß mich dieser scherzhafte Rat meiner Schwester, mich nicht in ihn zu verlieben, recht sehr verdroß und schmerzte?"

„Es drängt mich, mich mit meinen Blättern zu beschäftigen, da ich, was seit heute vormittags in meiner Seele vorgeht, selbst meiner Schwester verschwiegen habe, welche sonst meine innersten Gedanken weiß. Kann ich es mir noch verhehlen, was mich in eine Stimmung brachte, daß ich immer weinen wollte. Ja, es interessiert mich B ... auf jene eigennützige Weise, daß ich will, ich soll ihm auch ausschließlich gefallen ..."

Doch wir müssen zuvörderst unsere Schritte zurücklenken und das Vorgehen Beethovens gegen die Mutter Karls in das rechte Licht zu rücken versuchen. Man hat Beethoven deswegen hart angegriffen. Und in der Tat — eine Mutter ihres Kindes, ein Kind seiner Mutter zu berauben, es gibt kaum etwas, wogegen unser Empfinden sich heftiger wendet. Nur die höchste Gefühlsroheit oder — der selbstloseste Heroismus konnte sich zu Schritten entschließen, die, wenn wir sie einzeln und für sich betrachten, den Stempel der Grausamkeit tragen. Unter welchen seelischen Nöten Beethoven aber diese Schritte tat, daß er sie als ein hartes Opfer empfand, das er unter harten Kämpfen seiner Liebe und seinem Pflichtbewußtsein abrang, das können wir aus den verzweifelten Aufschreien entnehmen, die uns aus den Tagebüchern jener Tage entgegentönen. Worte wie die folgenden sind nicht der Ausfluß der Härte und Rachsucht, wie man sie Beethoven zugeschrieben hat, sondern einer wahrhaft erschütternden Güte: „Gott, Gott, mein Hort mein Fels, o mein Alles, du siehst mein Inneres und weißt, wie wehe es mir tut, jemanden leiden machen müssen, bei meinem guten Werke für meinen teuren Karl. O höre stets unaussprechlicher, höre mich, deinen unglücklichen, unglücklichsten aller Sterblichen." Und wieder: „Du Allmächtiger siehst in mein Herz, weißt, daß ich mein eignes Bestes um meines teuren Karl willen zurückgesetzt habe, segne mein Werk, segne die Witwe. Warum kann ich nicht ganz meinem Herzen folgen und sie die Wittwe, fürder —" (hier bricht das Manuskript ab). Und

als der Knabe der strengen Schule entläuft und zu der nachsichtigen Mutter flüchtet, schreibt Beethoven an Giannatasio: „Karl hat gefehlt, aber Mutter — Mutter — selbst eine schlechte bleibt doch immer Mutter.“ Fraglos, er hätte in der Wahl seiner Maßnahmen einsichtiger, gemäßigter sein können. Wenn er in Augenblicken der Erregung die Mutter vor dem Knaben herabsetzte, wenn er sich freute, ihn schlecht über sie sprechen zu hören, so ist das nicht leicht zu entschuldigen und doch — wieviel mütterliches Gefühl konnte er einer Frau zutrauen, die so wenig weibliches zeigte, daß sie täglich von neuem ihres toten Gatten Gedächtnis schändete? Das aber war es, was sie offen vor aller Welt tat. Das Haus, das Carl von Beethoven als einziges Erbstück hinterlassen hatte, war bei seinem Tode bereits bis zu seinem vollen Wert verschuldet. Johanna, die ihrer maßlosen Verschwendungssucht, welche Beethoven so oft gezwungen hatte, seinem Bruder beizustehen, jetzt mehr denn je die Zügel schießen ließ, hatte die darauf ruhenden Verpflichtungen innerhalb kurzer Zeit soweit erhöht, daß diese 1817 schon 16852 Gulden, also 452 Gulden über seinen Wert betrugen und nach Dr. Reinitz allmählich auf 27537 Gulden stiegen. Nach Erlegung der jährlichen Zinsen blieb ihr aus den Erträgen des Hauses ein Überschuß von 1087 Gulden und unter Hinzurechnung ihrer Witwenpension ein Gesamteinkommen von 1500 Gulden. Ein solches konnte ihren leichtsinnigen Ansprüchen nicht genügen und sie trug kein Bedenken, es auf die ihrem Naturell entsprechendste Art aufzubessern. Was muß Beethoven empfunden haben, als er an Giannatasio schrieb: „Diese Nacht ist diese „Königin der Nacht“ bis 3 Uhr auf dem Künstlerball gewesen, nicht allein mit ihrer Verstandesblöße, sondern auch ihrer körperlichen — für 20 Fr. hat man sich in die Ohren gesagt, daß sie zu haben sei — o schrecklich ...“ Das steht in Einklang mit dem, was wir von anderer Seite über sie erfahren. Der hochangesehene Josef Blöchlinger beispielsweise, in dessen Institut der Knabe später untergebracht wurde, erklärte Beethoven, die Nähe der Mutter, die ihren Sohn öfter zu besuchen wünschte, „verpeste den Knaben“. „Sie wissen, schreibt er weiter, wie sehr ich ihr voriges Jahr das Wort redete. Aber sie selbst ist schuld; hätte sie sich so verhalten, daß Karl kein Nachteil durch sie selbst zugekommen wäre, wo würde ich selbst dafür sein. Allein ich schäme mich, eine solche verrufene H— in meinem Hause zu sehen.“ Von Schindler erfahren wir, daß sie noch während des Vormundschaftprozesses, der endgültig erst 1820 zum Austrag kam, Nachkommenschaft hatte und Thayer hörte von der Witwe ihres eigenen Sohnes, daß sie noch in höherem Alter in Baden „mit einer gleichfalls entarteten unehelichen Tochter lebte“. Ist es nach dem allen zu verwundern, daß Beethoven jedes Symptom mit Genugtuung begrüßte, das auf ein Nachlassen ihres Einflusses hindeutete? Sollte der Gedanke ihn nicht

mit Schrecken erfüllen, daß das Kind, für das er alles zu opfern bereit war, selbst seinen Stolz, das er Sohn nannte, um das er Sorgen, Entbehrungen, Schmähungen ertrug, die Wege der Mutter wandeln könne? Ach und mit wie unsäglicher Liebe hing Beethoven an dem Knaben! Glaubte er in ihm doch endlich das Wesen gefunden zu haben, von dem er die hingebende Zärtlichkeit, nach der er seit dem Tode seiner Mutter vergeblich geschmachtet hatte, empfangen, auf das er all die reichen Schätze der Liebe, die so lange ungenutzt in seinem Herzen geruht hatten, ausstreuen könne. Und der Knabe berechtigte zu großen Hoffnungen, denn er war nach dem Zeugnis aller, die ihn damals kannten, nicht nur wohl gestaltet, sondern auch geweckt und begabt und Beethovens ganzes Denken gehörte jetzt nur der Sorge, wie diese Gaben am schnellsten und reichsten zur Entfaltung gebracht, wie in des Knaben Seele der Keim des Guten gelegt und gepflegt werden könne. Zuerst setzte er seine ganze Hoffnung auf Giannatasio. „Ich umarme Sie von Herzen als denjenigen, dem ich alles gute, große, was mein Karl hervorbringen wird, gern zuschreiben werde.“ Und als er in Baden von Giannatasio die Nachricht erhält, daß Karl eine Operation, der er sich infolge eines Bruches unterziehen mußte, glücklich überstanden habe, da weiß er kaum, wie er ihm und seiner Frau danken soll. „Sie ersparen mir hier, Worte hervorzubringen oder kaum zu stammeln — Sie würden doch nichts sagen gegen das, was meine Gefühle Ihnen gerne zollen möchten“ und er versichert sie, „welches Wehe es ihm verursache, nicht teilnehmen zu können an den Schmerzen seines Karl“. Aber dann kommen ihm Zweifel, ob alle Bemühungen eines Fremden, wie wohlgemeint sie auch sein mochten, je die rastlos sorgende Liebe eines Vaters ersetzen können und er schreibt der Gräfin Erdödy: „Was ist ein Institut gegen die mittelbare Teilnahme und Sorge eines Vaters für sein Kind, denn so betrachte ich ihn nun und sinne hin und her, wie ich dieses mir teure Kleinod näher haben kann, um geschwinder und vorteilhafter auf ihn wirken zu können.“

Nur durch seine fast übertriebene Sorge um den Knaben ist auch eine Veränderung zu erklären, die um diese Zeit in Beethovens Wesen vorging und sich besonders scharf in seinen Briefen äußerte. Eine ängstliche Gier, Geld zusammenzuraffen, das größtmöglichste Kapital aus seinen Kompositionen zu schlagen, macht sich bemerkbar und im Zusammenhang damit eine Neigung, seine Verhältnisse in den denkbar schwärzesten Farben zu malen. Das scheint auf den ersten Blick doppelt unverständlich und unangebracht angesichts der großen Einnahmen, die er gerade in den letzten Jahren gehabt hatte. Und doch brauchen wir uns nur einen Augenblick in seine Seele hineinzudenken, um den Schlüssel des Geheimnisses zu finden. Beethoven hatte seine Ersparnisse in Bankaktien angelegt und dieses Kapital scheint er sofort dazu bestimmt

zu haben, die Zukunft des Neffen sicherzustellen. Seine eigene Gesundheit ließ viel zu wünschen übrig und hätte ihn in beständiger Sorge erhalten müssen, wenn irgend etwas, was ihn selbst betraf, das überhaupt vermocht hätte. Im Mai schreibt er an die Gräfin Erdödy: „Meine Gesundheit ist seit 6 Wochen auf schwankenden Füßen, so daß ich öfter an meinen Tod, jedoch nicht mit Furcht denke, nur meinem armen Karl sterbe ich zu früh.“ Im Oktober überfiel ihn „ein starker Entzündungskatarrh“, so daß er lange im Bett zubringen mußte (s. Brief vom 19. 6. 1817) und noch im November heißt es: „Meine Gesundheit scheint sich auch nicht in der Eile wieder herstellen zu wollen.“ Ja aus Briefen des folgenden Jahres erhellt, daß er immer noch an den Folgen der Krankheit litt. Schwer mußte ihm da der Gedanke auf die Seele fallen, wie die Zukunft des Knaben sich gestalten solle, wenn er selbst vor der Zeit abberufen würde. Hatte nicht sein Bruder ihm ans Herz gelegt, „alles anzuwenden, was ihm zur geistigen Bildung seines Sohnes und zu seinem ferneren Fortkommen möglich sei?“ Beethoven hatte mit jenem Handschlag vor den Mitgliedern des Rats die Verantwortung für die Zukunft des Neffen auf sich genommen, und von dem Augenblick an kannte er keine höhere Pflicht, als dieser Aufgabe gerecht zu werden. Damit stand aber auch sein Entschluß fest, daß an den Bankaktien nicht gerührt werden dürfe, daß mit ihnen das fernere Fortkommen Karls sichergestellt werden müsse und wir werden noch erfahren, unter welchen unsagbaren Opfern er selbst in Zeiten größter Not diesem Entschluß treu geblieben ist. Welches waren nun Beethovens tatsächliche Einkünfte? Sie bestanden außer den Zinsen der Bankaktien in den 3400 Gulden (etwa 2800 Mark) des Jahrgehaltes und den Einkünften aus seinen Produktionen und da die nächsten Jahre deren nur sehr wenige zeitigten, so kam für ihn viel darauf an, die älteren so vorteilhaft wie möglich in England zu verwerten. Denn seine Ausgaben waren, seitdem die Verantwortung für den Knaben auf seinen Schultern ruhte, so gestiegen, daß ihre Deckung für ihn immer schwieriger wurde, zumal ihm der gesetzmäßige Anteil der Mutter an den Erziehungskosten Karls erst im Mai 1818 zum erstenmal zuging und er in einer Denkschrift vom 1. Februar 1819 schon wieder erwähnt, daß er seit vollen sechs Monaten keinen Heller von ihrer Pension empfangen habe. Er bittet Ries einmal, selbst zu berechnen, wieviel ihm von seinen 3400 Fl. in Papier bleibe, nachdem er 1100 Fl. für den Hauszins, bis 900 Fl. für den Bedienten und seine Frau und 1100 Fl. Pensionsgeld für Karl bezahlt. Nehmen wir dazu die Abgaben, die sich nach einem Brief an Thomson für 1814 auf 60 Pfd. (1200 Mark) bezifferten, ferner die Kosten der Sommerwohnung, seine häufigen Krankheiten und die tausenderlei Dinge, die das tägliche Leben mit sich bringt, so müssen wir zugestehen, daß seine Lage

ihm manche unruhige Stunde bereiten mußte. Hätte er wie früher die Ersparnisse der fetten Jahre benutzen wollen, um die Ausfälle der mageren zu decken, so wäre es ein anderes gewesen. Aber heute konnte er nicht mehr wie drei Jahre vorher sagen: „Habe ich doch für nichts als mein elendes Individuum zu sorgen, so werde ich mich wohl durchschlagen", heute war er Vater und er empfand die Bedeutung des Wortes zu tief, als daß er die Verpflichtung, die es mit sich brachte, nicht hätte in ihrem ganzen Umfang erfüllen sollen. Vielleicht wird so betrachtet die Beflissenheit, mit der er seine Verhältnisse so schwarz wie möglich darstellte, verständlich und nicht völlig unberechtigt erscheinen.

Und wie groß steht er gerade im Licht dieser Tatsachen vor uns, wenn wir die folgende kleine Geschichte, die sich im Sommer 1816 zutrug, hören: Ein englischer General, Alexander Kyd, der nach Wien gekommen war, um seine zerrüttete Gesundheit von Dr. Malfatti wieder herstellen zu lassen, ein begeisterter Verehrer Beethovenscher Kunst, ließ sich durch Dr. Bertolini bei Beethoven einführen und machte ihm den Vorschlag, eine neue Symphonie zu schreiben. Er war bereit, dafür 200 Dukaten (2000 Mark) zu zahlen, ihre Aufführung durch die Philharmonische Gesellschaft in London zu vermitteln und glaubte, Beethoven einen Gesamtgewinn von 1000 Pf. St. (20000 Mark) in sichere Aussicht stellen zu können. Wenn wir bedenken, daß die sämtlichen Ersparnisse Beethovens an diese Summe nicht heranreichten, so können wir die Bedeutung des Anerbietens, das ihn mit einem Schlage aller Sorgen enthoben hätte, ermessen, ein ähnlich vorteilhaftes war ihm nie gemacht worden. Aber Kyd hatte einen Wunsch: Beethoven möchte in der neuen Symphonie wieder zu der Art der älteren, kürzeren, leichter eingänglichen zurückkehren. Als Antwort erfolgte ein Zornesausbruch des Meisters von geradezu elementarer Gewalt. Der Gedanke, daß er seinen Stil, der doch nichts anderes als der Ausdruck seiner Persönlichkeit, nichts anderes als er selbst war, und nur mit ihm selbst sich verändern konnte, fremden Wünschen anpassen, dem höchsten, was er besaß, seinem Künstlertum, um Geld Gewalt antun solle, erschien ihm als die schmachvollste Zumutung, die ihm gestellt werden konnte. Er erklärte, „er lasse sich nichts vorschreiben, er brauche kein Geld, verachte solches und werde sich um die halbe Welt nicht in die Laune eines Anderen schmiegen, umsoweniger aber etwas schreiben, was nicht in seinem Sinne, seiner Eigentümlichkeit liege". Ein Zufall wollte es, daß ihm am nächsten Tage bei einem Spaziergang mit Simrock, der sich gerade in Wien aufhielt, Kyd begegnete. Da deutete Beethoven auf ihn und rief aus: „Da steht dieser Mensch, den ich gestern bei mir die Treppe hinuntergeworfen." Die Worte sind natürlich nicht wörtlich zu nehmen, aber sie zeigen, wie der

Zorn noch immer in ihm nachzitterte. Wie seltsam nimmt sich doch einem solchen Vorgang gegenüber der Vorwurf der Geldgier oder gar der Unehrenhaftigkeit in Geldsachen (der auch erhoben worden ist) aus! Nein, wie sehr der Schein bisweilen auch gegen ihn sein möge, wenn wir Beethovens Handlungen im Lichte der jedesmaligen Umstände und vor allem der jedesmaligen Motive betrachten, so werden wir ihm ohne Bedenken zugestehen müssen, daß nichts in seinem Leben ist, was gegen den Grundsatz, den er einmal in einem Briefe äußerte, verstieße, den Grundsatz: „Meine Ehre ist mir nächst Gott das Höchste!"

In Beethovens Kreisen hatten sich in den letzten Jahren tiefgreifende Veränderungen vollzogen und das Jahr 1816 sollte besonders reich an solchen sein. Die Bigots hatten schon 1809, Gleichenstein 1810 Wien verlassen, Brunswick lebte auf seinen Gütern und kam seltener und seltener nach Wien, Zmeskall kränkelte und konnte sich dem Freunde nicht mehr wie früher widmen, im Dezember 1814 war der Fürst Lichnowsky gestorben, im April 1816 folgte ihm Fürst Lobkowitz; auch die Gräfin Erdödy sollte Beethoven, nachdem sie im Herbst 1815 nach ihren Gütern in Kroatien gegangen war, lange Zeit nicht wiedersehen, wenn auch die alten Beziehungen fürs erste noch fortbestanden. Als Beethoven im Mai 1816 die Nachricht von dem plötzlichen Tode ihres Sohnes Fritzi erhielt, drückte er ihr sein Beileid in Worten aus, deren jedes die innigste Anteilnahme atmete, und wenige Tage vorher nur hatte er ihr nach längerem Schweigen jenen früher erwähnten Brief geschrieben, in welchem die Erinnerung an den Tod des Bruders, an die eigene schwankende Gesundheit und die Leiden der Freundin die folgenden schönen Worte veranlaßte: „Es ist nicht anders mit dem Menschen, auch hier soll sich seine Kraft bewähren, d. h. auszuhalten ohne zu murren und seine Nichtigkeit zu fühlen und wieder seine Vollkommenheit zu erreichen, deren uns der Höchste dadurch würdigen will." Im Sommer 1817 trug er sich noch mit dem Gedanken, falls seine noch immer unbefriedigende Gesundheit es erlaube, die Gräfin zu längerem Aufenthalt zu besuchen. Vielleicht daß, „wenn er einmal unter alten Freunden wäre, so vielleicht Gesundheitszustand und Freude wiederkehren würde". 1819 und 20 weilte die Gräfin wieder in Wien, im Dezember 19 sandte ihr Beethoven einen kleinen Kanon und versprach, bald selbst zu kommen. Dann trat jenes noch immer in Dunkel gehüllte Ereignis ein, das die Verbannung der Gräfin aus Österreich zur Folge hatte und in den Konversationsheften von 1820 zur Sprache kommt. Damit verschwindet auch sie aus Beethovens Leben.

Beethovens langjährigen Gönner, Rasumowsky, hatte auf der Höhe des

Glücks ein furchtbarer Schlag getroffen: sein Palais war mit allen seinen Kunstschätzen niedergebrannt. Sein reges Interesse für die Kunst scheint damit einen schweren Stoß erhalten zu haben, denn er entließ sein berühmtes Quartett, nachdem er den Mitgliedern Pensionen ausgesetzt hatte. Schuppanzigh entschloß sich danach, nach Rußland, Linke zur Gräfin Erdödy zu gehen. Vor ihrem Fortgang gaben beide noch einmal Beweise ihrer Bewunderung für Beethovens Kunst und ihres Vertrauens in die Popularität seiner Werke, indem sie Abschiedskonzerte gaben, deren Programme fast vollständig durch ihn bestritten wurden. Erst 1824 kehrte Schuppanzigh nach Wien zurück. —

Es fehlte nicht an solchen, die bereit waren, die Stelle der alten Freunde einzunehmen. Aber die neuen Namen, die uns von jetzt an entgegentreten, gehören jungen Leuten an, die Beethoven wohl bis zu einem gewissen Grade seines Vertrauens, nie aber jener herzlichen Vertraulichkeit, die zwischen ihm und den alten Freunden geherrscht hatte, würdigen konnte. Carl Bernard, jener junge Schriftsteller, der mit so wenig Erfolg Weißenbachs „Kampf und Sieg" zu verbessern unternommen hatte, und auch in späteren Versuchen, mit Beethoven zusammenzuarbeiten, nicht glücklicher war, verdient, wenn wir von Schindler absehen, zuerst Erwähnung. Er erwies sich als besonders diensteifrig in betreff der Verhandlungen wegen des Neffen. Auch Hofrat Peters, der Erzieher der Lobkowitzschen Kinder trat Beethoven freundschaftlich nahe, während von jungen Künstlern der etwa 26jährige Anton Halm, der mit einer Einführung von Brunswick zu Beethoven gekommen war, durch „sein frisches soldatisches Wesen" sein besonderes Gefallen erregte. Von den Frauen, die ihm einst als Schülerinnen und Freundinnen nahe gestanden, war eine noch da, die an ihm mit stets gleicher Treue hing. Das war die Baronesse Dorothea Cäcilie Ertmann, „seine liebe, werthe Dorothea-Cäcilia", wie Beethoven sie in dem einzigen uns erhaltenen Briefe an sie nennt. Ihr Name ist schon öfter in diesen Blättern aufgetaucht — das Werk, das in diesem Jahre entstand und zu einem unvergänglichen Denkmal der Freundschaft Beethovens für sie werden sollte, gibt uns Gelegenheit, uns eingehender mit ihr zu beschäftigen. Sie scheint schon 1803 Beethovens Schülerin geworden zu sein und entwickelte sich unter seiner Anleitung zu einer der hervorragendsten Interpretinnen seiner Werke, gleich ausgezeichnet durch technische Vollendung, seelenvollen Vortrag und Schönheit des Tones, so daß selbst ein Clementi ihr seine Bewunderung nicht versagte und sie noch als alternde Frau Felix Mendelssohn entzückte. Ein einziges Wort von ihr, wie es uns der letztere aufbewahrt hat, zeigt allein schon, wie tief erfüllt sie von dem Geist der Beethovenschen Kunst war, wie sie sie ganz von innen heraus erfaßte. Als Mendelssohn ihr das herrliche B-Dur-Trio vorspielte, da rief sie, als er gegen das Ende des Ada-

gios kam: „Das kann man vor Ausdruck gar nicht spielen", und er setzt hinzu „und das ist wirklich wahr von dieser Stelle".

Welch ein ergreifendes Bild von Beethovens innigem Gemüt und der trostspendenden, schmerzlösenden Kraft seiner Kunst erhalten wir aus der kleinen Geschichte, die Mendelssohn aus ihrem Mund erfuhr. Als sie ihr letztes Kind verlor, da „habe der Beethoven erst gar nicht mehr ins Haus kommen können"; endlich habe er sie zu sich eingeladen und als sie kam, saß er am Klavier und sagte bloß· „Wir werden nun in Tönen miteinander sprechen" und spielte so über eine Stunde immerfort und wie sie sich ausdrückte: „er sagte mir Alles und gab mir auch zuletzt den Trost". Seit ihres Kindes Begräbnis waren ihr die Tränen versagt geblieben, bei Beethovens Spiel brach sie in Schluchzen aus und fand so zum erstenmal Linderung in ihrem Schmerz. Als Frau eines höheren Offiziers war ihr die öffentliche Laufbahn verschlossen, aber wie Schindler erzählt, versammelte sie Jahre hindurch in ihrer Wohnung oder an anderen Orten, besonders auch bei Czerny einen Kreis von echten Musikfreunden um sich und wirkte zu einer Zeit, wo die eleganten und effektvollen Kompositionen Hummels und anderer derselben Richtung sich mehr und mehr in den Vordergrund drängten, nicht wenig für die Erhaltung eines edleren Geschmacks. Es war ein schwerer Verlust für Beethoven und die kunstsinnigen Kreise Wiens, als ihr Gatte 1820 als General nach Mailand versetzt wurde — dort war es, wo Mendelssohn sie 11 Jahre später kennen lernte. Beethoven hat seiner Bewunderung und Freundschaft für sie in der Sonate op. 101 Ausdruck gegeben, die in diesem Jahre 1816 geschrieben und ihr gewidmet wurde. Sie bildet ein weiteres Glied in einer Entwicklung, die immer stärker nach neuen Ausdrucksformen hindrängt, die konventionellen Gesetze der Gestaltung immer geringer anschlägt und das spezifisch pianistische Element mehr und mehr hinter dem allgemein musikalischen zurücktreten läßt. Fast jeder Satz bietet Neues. Der Charakter des ersten ist in der Aufschrift „etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung" angedeutet — dieses Betonen des Empfindungsmäßigen schon im ersten Satz, in dem Beethoven sonst fast immer die pianistische Wirksamkeit im Auge behalten hatte, ist bezeichnend für den Umschwung, der sich in ihm vollzog. Ein liebenswürdig zärtlicher Ton waltet in der Musik, die wie eine innige Aussprache zweier verwandter Seelen anmutet. Ein „Lebhaft, Marschmäßig" in F-Dur folgt, ein Satz, der mit seinem scharf markierten Rhythmus, der durchweg beibehalten wird, den energischen Gegensatz zum ersten bildet. Im Trio tritt wieder der dialogartige Charakter hervor, nach den ersten Takten entwickelt es sich als ein regelrechter, etwas widerhariger Kanon, dessen melodischen Kern eindrucksvoll herauszuschälen die höchste Vortragskunst verlangt. Ein kurzes gefühlstiefes Adagio „langsam und sehnsuchtsvoll" folgt,

das unerwartet in den ersten Satz zurückleitet, um nach vier Takten schon abzubrechen und dann rasch in den letzten Satz hineinzuführen, der zwar „mit Entschlossenheit" bezeichnet ist, aber nach dem ersten Thema doch in heitere weiche Stimmung umschlägt. Die Stelle der Durchführung nimmt ein Fugato ein, also auch hier das Hinwenden zur Kontrapunktik, das uns auch in der Cellosonate in D-Dur des vorhergehenden Jahres begegnet ist. Das eigentümlichste Moment des ganzen Werkes sind aber die überall, im Adagio und Finale ebenso wie in den beiden ersten Sätzen hervortretenden dialogartigen Stellen. Man möchte fast glauben, daß Beethoven hier einmal ein mehr oder weniger deutlich umrissenes Programm — er selbst sprach einmal von einem Bilde, das ihm häufig beim Komponieren vorschwebe — im Sinne hatte: der zärtliche Anfangssatz, der Marsch mit dem Zwiegespräch im Trio, das sehnsuchtsvolle Adagio, die Erinnerung an das stille Glück des ersten Satzes, das plötzliche Abbrechen, das erwartungsvolle Aufhorchen, das freudig erregte Hinstürmen in den Schlußsatz, das aufjubelnde erste Thema des letzteren, in dem die Stimmen sich gegenseitig ins Wort zu fallen scheinen, die sonnige Heiterkeit der übrigen Themen — wie gesagt, es gehört nicht viel Phantasie dazu, ein Programm zu entwickeln, das, ob es beabsichtigt war oder nicht, sich Zug um Zug der Musik anschlösse. Daß es stark an das der Es-Dur-Sonate op. 81 (das Lebewohl, Abwesenheit, das Wiedersehn) erinnert, hätte um so weniger auf sich, als es in dem späteren Werk ungleich tiefer erfaßt ist.

Erinnerung, Sehnsucht, Wiedervereinigung — vielleicht haben diese drei in seinem Empfinden damals einen breiteren Platz eingenommen, als er sich selbst eingestehen mochte. Wenn er sah, wie einer nach dem anderen von den alten Freunden aus seinem Gesichtskreis verschwand und die neuen ihm, was er am heißesten ersehnte, nicht geben konnten, da mochte sein Blick voll Sehnsucht zurückschweifen zu den Tagen, wo er liebte und noch hoffte, dann mochte die Erinnerung die alten Gefühle mit unwiderstehlicher Gewalt in ihm wieder erwecken und wie das Bild seiner unsterblichen Geliebten mit neuem Zauber lockend vor seine Seele trat, der Gedanke an die Möglichkeit einer Vereinigung mit ihr ihn mit neuer Gewalt umspinnen. „Es ist jetzt noch wie am ersten Tage", hatte er zu Giannatasio gesagt und an Ries schrieb er im Mai 1816, indem er ihm Grüße an seine Frau auftrug: „Leider habe ich keine; ich fand nur Eine, die ich wohl nie besitzen werde." Um diese Zeit spielte ein glücklicher Zufall ihm eine Liederreihe „An die ferne Geliebte" von dem jungen Alois Jeitteles aus Brünn in die Hand. Hier hatte alles, was ihn halb unbewußt bewegte, Worte gefunden, die wie aus seinem eigenen Innern emporgequollen zu sein schienen und als könne er den Drang seines Herzens beschwichtigen, indem er hinaussang, was er empfand, ging er sofort an ihre Vertonung. Er

gab so ein Stück seines eigenen Selbst in diesen Liedern und schuf damit, wie immer in solchen Fällen, ein Werk, das alles, was er und alle anderen früher auf demselben Gebiet geleistet, weit hinter sich zurückließ. Als Ganzes und im einzelnen bedeutet dieser Liederkreis einen Markstein in der Geschichte des Liedes, als Ganzes durch die Genialität, mit der hier sechs Lieder, deren jedes ein geschlossenes Ganzes bildet, so miteinander verwebt sind, daß jedes ohne die anderen undenkbar ist, jedes aus dem vorhergehenden herauszuwachsen scheint, im einzelnen durch die Entschlossenheit, mit der hier die Form des alten Strophenliedes mit seiner stets gleichen Begleitung verlassen, jeder Gefühlsschwingung des Textes in der Musik nachgegangen und selbst, wo der Gesang durch mehrere Strophen hindurch (im Einklang mit der Gleichmäßigkeit des Gefühlsgehaltes des Textes) derselbe bleibt, durch wechselnde Begleitung das einzelne der Worte hervorgehoben und so das Interesse stetig wachgehalten wird. Es ist eingehenden Studiums wert, wie eng sich in den fünf Strophen des ersten Liedes bei stets gleicher Melodie die Begleitung den Worten anschmiegt, wie unnachahmlich anmutig im dritten und vierten der Klavierpart den Zug der Vögel, das Wehen der Winde malt, wie nach dem herzbewegenden sechsten durch die Rückkehr zum ersten der Kreis geschlossen und während Tonart und Takt vorher fortwährend geändert wurden, durch die Wiederaufnahme des ursprünglichen Es-Dur-3/4-Taktes die Einheit des Ganzen betont wird. Und, um nur einen kleinen Zug hervorzuheben: welchen tiefen Blick in Beethovens Seele gewährt uns der Schluß, wo nach dem hoffnungsfreudigen Aufschwung des Vorhergehenden die Musik immer leiser wird und endlich mit der Melodie des Anfangs „Auf dem Hügel sitz' ich spähend" ausklingt — man vermeint, ihn zu sehen, wie er den Blick sehnsuchtsvoll in die Ferne schweifen läßt.

So hat Beethoven, der in seinen früheren Liedern wohl viel Herrliches aber nichts Grundlegendes gegeben, in dem Liederkreis ein Werk geschaffen, mit dem er auch auf diesem Gebiet führend und anregend wirkte und den kommenden Meistern des Liedes den Weg bahnte. —

Wohl aus dem Wunsche heraus, die Spannung, die zwischen ihm und dem Fürsten Lobkowitz infolge der Gehaltsangelegenheit eingetreten war, zu beseitigen, bat Beethoven den Fürsten, der eine schöne und wohlgepflegte Stimme besaß, die Widmung der Lieder anzunehmen. Als dieselben erschienen, war jedoch der Fürst schon gestorben und Beethoven konnte nur noch seinem Sohn die Exemplare mit der Widmung übersenden. — Im Dezember 1816 wurde endlich auch das F-Moll-Quartett op. 95 veröffentlicht und dem alten Freunde Zmeskall zugeeignet, der nach wie vor Beethoven, soweit es seine eigene schwächliche Gesundheit gestattete, treulich zur Seite stand und mit unerschütter-

licher Geduld immer wieder sich der Mühe, Diener für ihn zu finden, unterzog — ein großer Teil der Billette Beethovens an ihn beschäftigt sich mit dieser Frage, die infolge der Taubheit und Weltunerfahrenheit des Meisters doppelt wichtig, infolge seiner Heftigkeit und seines Mißtrauens doppelt schwer zu lösen war. Noch einen dritten aus dem Kreise der alten Freunde hat Beethoven um diese Zeit durch eine Komposition geehrt, wenn diese Ehrung auch diesmal einem Toten galt. Im Mai 1817 war jener Geiger Michael Krumpholz, der dermaleinst Beethovens Lehrer im Violinspiel und stets einer seiner glühendsten Bewunderer gewesen war, plötzlich gestorben. Beethoven scheint den gutmütigen Menschen arg tyrannisiert zu haben und um 1816 war eine Entfremdung zwischen ihnen eingetreten. Aber als er jetzt von seinem Tode hörte, muß ihn die Nachricht doch tiefer als man erwarten würde, getroffen haben, er setzte einen kleinen dreistimmigen Männerchor zu dem „Gesang der barmherzigen Brüder" in Schillers Tell und schrieb darunter: „Zur Erinnerung an den schnellen und unverhofften Tod unseres Krumpholz." Auch dieses Jahr 1817 erwies sich als ein künstlerisch wenig fruchtbares; die Gedanken des Meisters waren zu sehr mit dem Neffen, zu sehr mit der Sorge, „ein armes unschuldiges Kind aus den Händen einer unwürdigen Mutter zu retten", wie er einmal an Ries schrieb, beschäftigt. Man muß seine Briefe lesen, um zu erkennen, wie all sein Denken sich um diesen einen Punkt bewegte. Welcher Schmerz mußte es ihm sein, als der Knabe früh schon Züge entwickelte, in denen nur zu deutlich das Erbteil von Vater und Mutter kenntlich wurde. Trotz seiner heißen Liebe zu ihm war Beethoven doch entschlossen, das Übel, solange es noch Zeit war, mit allen Mitteln zu bekämpfen; er ermahnte Giannatasio, ihn zum pünktlichsten Gehorsam anzuhalten und nicht zu vergessen, „daß er gewohnt war, nur durch Schläge gezwungen, bei seines Vaters Lebzeiten zu folgen". Das Landrecht hatte entschieden, daß die Mutter den Knaben nur mit Bewilligung Beethovens sehen sollte. Beethoven hatte sich bald durch die Erfahrung überzeugt, daß jeder ihrer Besuche einen bitteren Nachklang in dem Gemüte Karls zurücklasse und doch brachte er es nicht über sich, sie zu verbieten. Ja, trotz seiner heftigen Abneigung gegen sie schreibt er einmal an Zmeskall: „Es möchte der Mutter Karls doch wehe tun, bei einem Fremden ihr Kind zu sehen und Hartes ist ohnedem mehr hierbei als mir lieb, daher lasse ich sie morgen zu mir kommen." Ein anderes Mal bringt er ihn selbst zu ihr: „die Mutter will sich in einen besseren Credit mit der Nachbarschaft setzen und so erzeige ich ihr den Gefallen, ihren Sohn morgen zu ihr zu führen." Und wie sehr er, wenn er nicht besondere Ursache zum Zorn hatte, darauf bedacht war, in dem Knaben das Kindesgefühl zu schonen, zeigt die folgende Bemerkung aus einem Briefe an Giannatasio: „Karl darf keine

andere Vorstellung von ihr erhalten, als welche ich ihm früher schon gemacht, nämlich sie als Mutter zu ehren, aber ja nichts von ihr nachzuahmen."

Und als fühle er, daß er dem Knaben Vater und Mutter zugleich sein müsse, umgibt er ihn mit wahrhaft rührender Liebe. Manchem Leser wird es schwer glaublich scheinen, daß es der Komponist der Eroica und der „Fünften" ist, der Frau Giannatasio anfragt, „wieviel Ellen Kasimir der wohlgelaufene Herr Neffe für ein schwarzes Beinkleid nötig habe" und der Karl selbst daran erinnert, wenn er zum Baden gehe, „eine Unterziehhosen mitzunehmen, damit er sie nach dem Bade gleich anziehen könne, im Falle das Wetter wieder kühler werden solle", und den Schneider zu ihm schickt, damit er ihm Maß zu leinenen Unterziehhosen nehme, deren er gewiß bedürfe. Selbstverständlich war Beethoven auch darauf bedacht, was an Begabung für Musik in dem Knaben stecke, frühzeitig zu pflegen. Er erkor Carl Czerny, einen der wenigen ausübenden Künstler, die das Recht hatten, sich Beethovens Schüler zu nennen, zu seinem Lehrer. Czerny hatte sich nicht nur als trefflicher Pädagoge, sondern auch als einer der berufensten Vertreter der Kunst des Meisters bewährt, die Sonntagsmusiken, bei denen er seine Schüler und andere Musikfreunde um sich versammelte, waren in hohem Maße der Pflege der Beethovenschen Musik gewidmet und Beethoven erkannte den Geist, der in ihnen herrschte, an, indem er häufig daran teilnahm und gelegentlich auch selbst die Hörer durch eine Improvisation entzückte. Wie tief übrigens Beethoven in das Wesen einer großzügigen Pädagogik eingedrungen war, geht aus einem Brief an Czerny hervor. Er bittet ihn darin, den Knaben erst, wenn er Fingersatz, Takt und Noten bemeistert habe, „in Rücksicht des Vortrages anzuhalten und wenn man einmal so weit ist, ihn wegen kleinen Fehlern nicht aufhören zu lassen und selbe ihm erst beim Ende des Stückes zu bemerken; obschon ich wenig Unterricht gegeben, habe ich doch immer diese Methode befolgt. Sie bildet bald Musiker, welches doch am Ende schon einer der ersten Zwecke der Kunst ist und ermüdet Meister und Schüler weniger". Das sind Worte der Weisheit, die jeder Lehrer sich tief ins Gedächtnis eingraben sollte. Beethoven hatte damals selbst Gelegenheit, seine pädagogische Kunst zu betätigen. Er traf, wie Frimmel berichtet, im Herbst 1817 mit dem jugendlichen C. Fr. Hirsch, einem Enkel Albrechtsbergers, zusammen. Als er von seinem Vater erfuhr, daß der eben 16jährige Knabe entschiedenes Talent für Musik besitze, erbot er sich, ihm selbst Unterricht im Generalbaß zu erteilen, was auch etwa sechs Monate lang geschah — erst mit Beethovens Übersiedlung in sein Sommerquartier erreichte der Unterricht sein Ende. Der weltberühmte Meister, der einen Knaben in die Anfangsgründe der musikalischen Satzkunst einführt — kann es einen rührenderen Beweis seiner Selbstlosigkeit und der pietätvollen

Dankbarkeit, die er seinem alten Lehrer bewahrte, geben? Später, während seines Sommeraufenthaltes in Mödling im Sommer 1818, übernahm er selbst den Unterricht Karls und wir erhalten eine Vorstellung von seiner Geduld und Gewissenhaftigkeit, wenn wir hören, daß er täglich „durch dritthalb Stunden" mit ihm am Klavier zubrachte. Wie Wegeler berichtet, trug er sich damals mit der Idee, eine Klavierschule zu schreiben, die nach seinen eigenen Äußerungen von ganz anderen Gesichtspunkten als die bisherigen ausgehen sollte. Daraus wurde zwar nichts, aber er nahm sich die Mühe, etwa 20 der Cramerschen Etüden für den Gebrauch des Neffen besonders vorzubereiten. In seltsamem Widerspruch miteinander erzählt Czerny, Beethoven habe erklärt, Cramers Etüden machten das Spiel „pappig", der Schüler lerne kein Stakkato und kein leichtes Spiel davon, während Schindler behauptet, er habe sie geradezu „als die Hauptbasis zum gediegenen Spiel" und die geeignetste Vorschule zu seinen eigenen Werken, „ob der in vielen herrschenden Polyphonie" bezeichnet. Vielleicht erklärt diese letztere Bemerkung den obigen Widerspruch in etwas, insofern wir in dem Betonen des polyphonen und der Vernachlässigung des leichten Spieles zwei charakteristische Eigenschaften der Cramerschen Etüden erkennen. Da aber das erstere gerade das Moment ist, wodurch sie sich vorteilhaft von den meisten anderen Studienwerken abhoben und besonders nützlich als Vorbereitung für Beethovens Werke wurden, so mochte Beethoven gerne über das andere hinwegsehen, wenn es seinem geübten Blick auch nicht entgehen konnte.

Karl kehrte nach diesem Sommer nicht wieder zu Czerny zurück, aus welchem Grunde ist um so weniger ersichtlich, als das freundschaftliche Verhältnis zwischen Beethoven und dem letzteren fortbestand. Sein Lehrer war fortan Josef Czerny (kein Verwandter des anderen), der sich jedenfalls auch eines guten Rufes erfreute, denn auch die später vielgefeierte Leopoldine Blahetka war als Kind seine Schülerin.

Daß die fortwährenden Reibereien mit der Mutter Karls und die Sorge um die Entwicklung und das Wohlergehen des Knaben schwer auf Beethovens Gemüt lasteten, ist natürlich. Auch seine Gesundheit ließ, trotzdem er den Sommer in ländlicher Stille, diesmal in Heiligenstadt und Nußdorf, zubrachte, viel zu wünschen übrig und trug nicht wenig dazu bei, seinen Sinn zu umdüstern. An Zmeskall schreibt er: „Mit Bedauern vernehme ich Ihren kränklichen Zustand — was mich angeht — so bin ich oft in Verzweiflung u. möchte mein Leben endigen — Gott erbarme sich meiner, ich betrachte mich so gut wie verloren ... Wenn der Zustand nicht endigt, bin ich künftiges Jahr nicht in London aber vielleicht im Grab — Gott sey Dank, daß die Rolle bald ausgespielt ist." Noch immer beschäftigte ihn, wie man sieht, der

Gedanke einer Reise nach London. Gerade in diesem Sommer war ihm durch Vermittlung von Ries ein äußerst verlockendes Anerbieten der Londoner philharmonischen Gesellschaft zugegangen: er sollte im folgenden Jahre mit zwei neuen Symphonien nach London kommen, dafür wollte man ihm 300 Guineen (6300 Mark) zahlen, wozu dann noch weitere 100 Guineen für ein kurzes Oratorium, das Smart zu haben wünschte und die Aussicht auf einen Auftrag für eine Oper kamen; außerdem konnte mit Sicherheit auf große Einnahmen aus eigenen Konzerten und dem Verlag der neuen Werke gerechnet werden. Nach einigem Zaudern, veranlaßt hauptsächlich durch die Erwägung der großen Unkosten der Reise für ihn und den Diener, den er unbedingt mitnehmen mußte, schlug Beethoven ein. Zum zweitenmal innerhalb kurzer Zeit winkte ihm die Hoffnung, durch rasches Ergreifen der Gelegenheit sich seiner Zukunftssorgen zu entledigen und zum zweitenmal war es sein Genius, sein künstlerisches Gewissen, was den Plan zuschanden machte. So wenig wie es ihm möglich war, sich in dem Wie seines Schaffens den Wünschen anderer anzupassen, so wenig vermochte er es hinsichtlich des Was. Häufig genug sind wir imstande gewesen, nachzuweisen, weshalb die Werke einer bestimmten Zeit eine bestimmte Färbung erhalten mußten, aber es würde in den meisten Fällen unmöglich sein, zu erklären, weshalb er sich im gegebenen Augenblick in einer bestimmten Musikgattung aussprach. Er ließ sich hier völlig von seinem Dämon leiten; aus unerforschlichen Tiefen stiegen ihm unbewußt neue Ideen auf, Ideen, die durch ihre Art und Haltung zugleich den Charakter des ganzen Werkes bedingten. Es mochten ihm während der Arbeit neue Gedanken kommen, die ebenso machtvoll zur Ausführung in eigenen Werken drängten, so daß er oft mit mehreren zur selben Zeit beschäftigt war, aber kaum je läßt sichs, besonders in der späteren Periode nachweisen, daß er sich *vornahm*, ein bestimmtes Werk zu schreiben und sich gewissermaßen künstlich darauf einstellte. Fast immer war der unbewußte Impuls der Ausgangspunkt, also eine Urstimmung, die sich in einem musikalischen Gedanken verdichtete und den Keim alles Übrigen in sich trug. Wenn irgendwann in Beethovens Lebens, so finden wir in der Zeit, in der wir stehen, eine Bestätigung des eben Gesagten. Beethoven wußte, wieviel für ihn davon abhing, daß er an die Erfüllung der einzigen Vorbedingung der Londoner Reise, die Komposition der neuen Symphonien unverzüglich herangehe: er hatte im Jahre 1812 zwei ähnliche Werke ohne jeden Anstoß von außen rasch genug entworfen. Warum sollte ihm ähnliches nicht auch jetzt gelingen? Schon lagen Anläufe zu einer Symphonie in D-Moll zerstreut in Skizzenbüchern und auf einzelnen Blättern vor — man sollte meinen, es hätte nur eines kraftvollen Entschlusses bedurft, um aus diesen Keimen ein Ganzes emporblühen zu lassen

und Beethoven ist mehr als einmal getadelt worden, weil er sich zu diesem Entschluß nicht aufzuraffen vermochte und so abermals eine günstige Gelegenheit verpaßte. Aber lag nicht gerade darin das Geheimnis seiner Kraft, seiner Größe, daß äußerer Anstoß, eigener Entschluß so wenig vermochten gegenüber dem inneren Trieb, dem unwiderstehlichen Zwang, der ihn in einem Augenblick, wo alles darauf ankam, ein bestimmtes Werk zu schaffen, an ein ganz anders geartetes gehen ließ? Und beruht nicht gerade hierin das Wesen dessen, was wir Inspiration nennen, in diesem blinden Gehorsam jenen geheimnisvollen Mächten gegenüber, von deren Vorhandensein wir ebensowenig ohne die Werke des Genies etwas wissen würden, wie die letzteren ohne sie denkbar sind? Der künstlerische Genius ist ein rücksichtsloser Machthaber, er verlangt sklavische Hingabe, aber er macht den, der sie ihm leistet, zum Herrscher auf seinem Gebiet. — Während die Freunde in England voll Spannung auf Nachrichten über den Fortgang der versprochenen Symphonien warteten, sagte Beethoven eines Tages zu Czerny: „Jetzt schreibe ich an einer Sonate, die meine größte sein soll." Es war die Sonate op. 106, die ihn bis ins folgende Jahr 1818 hinein beschäftigte und dann unter der Bezeichnung große Sonate für das Hammerklavier 1819 bei der Firma Artaria in Wien, die sie für 100 Dukaten erworben hatte, erschien. Ganz aber war der Plan der englischen Reise, obwohl die Sonate den Gedanken an die neuen Symphonien völlig in den Hintergrund gedrängt hatte, doch nicht aufgegeben. Im März 1818 schrieb Beethoven an Ries (augenscheinlich infolge eines neuen Antrages der Philharmonischen Gesellschaft), daß er im Spätherbst davon Gebrauch zu machen und alle Bedingungen zu erfüllen hoffe. Auch zu Cipriano Potter, einem jungen Engländer, der mit Empfehlungsbriefen von Ries, Neate und anderen zu Beethoven gekommen war, sprach er noch mit Begeisterung von der Aussicht, England, für dessen politische Institutionen er besondere Bewunderung hegte, kennen zu lernen. Aber es war anders bestimmt. Äußere und innere Gründe sollten den Plan endgültig zunichte machen. Was die letzteren betrifft, so war Beethoven, kaum daß die Sonate beendet war, an ein neues Werk gegangen, das ihn allmählich so ganz gefangen nahm, daß es ihn vier Jahre lang zu wenig anderem kommen ließ. Die Missa Solemnis, von der wir sprechen, hatte 1820 zur Feier der Installation des Erzherzogs Rudolph als Erzbischof von Olmütz aufgeführt werden sollen; sie wurde erst 1823 fertig und erst danach wandte sich Beethoven jener Symphonie in D-Moll wieder zu, deren erste Anfänge uns sechs Jahre vorher begegnet sind. Die äußeren Gründe knüpfen sich an sein Leiden und an den Neffen. Sein Gehör hatte sich in erschreckender Weise verschlechtert. Für Musik zwar war es damals augenscheinlich noch ziemlich empfänglich und wenn Czerny behauptet, er habe

schon um 1817 Musik nicht mehr vernehmen können, so steht das in unüberbrückbarem Widerspruch zu anderen bekannten Tatsachen. So besitzen wir beispielsweise einen Zettel von seiner Hand an Frau Marie Pachler-Koschak aus Graz, eine ausgezeichnete Klavierspielerin, die sich 1817 vorübergehend in Wien aufhielt und auf Beethoven sogar einen über das rein künstlerische Interesse hinausgehenden tiefen Eindruck gemacht haben soll. „Ich bin sehr erfreut, daß sie noch einen Tag zugeben, wir wollen noch viel Musik machen, die Sonaten aus F-Dur und C-Moll spielen Sie mir doch? nicht wahr? Ich habe noch niemand gefunden, der meine Kompositionen so gut vorträgt als Sie." Verträgt sich damit die Annahme, daß Beethoven damals keine Musik mehr hörte? Weiter aber erzählt August von Klöber, der Beethoven im Sommer 1818 in Mödling malte, daß, wenn der Neffe während der Sitzungen auf dem Flügel, der vier bis fünf Schritte hinter Beethoven stand, übte, dieser ihm jeden Fehler sofort verbesserte und ihn einzelnes wiederholen ließ. Endlich ging er damals noch fleißig in die Oper „und zwar gerne hoch oben, weil, wie er selbst sagte, man oben die Ensembles besser höre". Dagegen war es fast unmöglich, sich noch mündlich mit ihm zu verständigen und jetzt — nicht 1810 wie Bettina wollte! — tritt die schriftliche Mitteilung regelmäßig an die Stelle der mündlichen. In besonderen Konversationsbüchern schrieben die Besucher nieder, was sie zu sagen wünschten und wenn Beethoven sich auch nur ganz selten schriftlich äußerte, so können wir doch in den meisten Fällen aus den Bemerkungen der Besucher auf seine eigenen Antworten schließen. Daß diese Bücher eine unschätzbare Quelle für unsere Kenntnis von Beethovens Verhältnissen, Interessen und Ansichten in jenen Jahren bilden, ist selbstverständlich, aber sie bringen uns zugleich mit furchtbarer Deutlichkeit die Tragik seines Daseins vor Augen und machen es begreiflich, daß der Gedanke, sich in ganz neue Verhältnisse zu begeben und, wie das ja bei einem längeren Aufenthalt in England nicht anders sein konnte, mit einer Reihe von fremden Menschen in Verkehr zu treten, für Beethoven etwas überaus Peinliches haben mußte.

Was ihn aber am stärksten an Wien fesselte, war doch wohl der Neffe. Bei der entscheidenden Bedeutung, die sein Verhältnis zu ihm und die Entschließungen, zu denen es führte, für Beethovens letzte Lebensjahre gewannen, ist es notwendig, hier noch einmal ausführlicher darauf einzugehen. Wenige Monate schon, nachdem er den Knaben der Obhut des vortrefflichen Giannatasio übergeben hatte, waren Beethoven — wir haben den betreffenden Brief an die Gräfin Erdödy bereits erwähnt — Bedenken gekommen, ob ein Institut je „die unmittelbare Teilnahme und Sorge eines Vaters für sein Kind" ersetzen könne. Dieser Gedanke ließ ihn nicht mehr los und brachte ihn endlich dahin,

selbst die Erziehung Karls in die Hand zu nehmen. Das bedeutete für den fast 50jährigen Junggesellen kein geringes Opfer, denn nicht nur zwang es ihn, seine Lebensweise den neuen Verhältnissen anzupassen, sondern das ständige Zusammensein mit dem Knaben mußte notwendig zu einer Quelle der Ablenkungen und Aufregungen werden, die nicht ohne Einfluß auch auf seine Produktivität bleiben konnten. Auch für Karl war wenig Gutes von der Ausführung des Planes zu erwarten, denn wie hätte der weltfremde, menschenunkundige Beethoven mit seinen starren Begriffen von Recht und Unrecht jenes feinfühlige Mitempfinden für das Keimen und Sprossen in einer Kindesseele, mit ihrem von unverstandenen Trieben regierten Durcheinander von Wünschen und Neigungen haben können, jenes Mitempfinden, dem sie sich unbewußt und ungewollt erschließt und das der Mutter solche Macht über das Gemüt ihres Kindes zu geben vermag? Auch seine Taubheit, die jede Möglichkeit einer vertraulich innigen Aussprache unterband, mußte sich störend zwischen ihn und den Knaben stellen. Wenn man aber dem Entschluß Beethovens und seinen verkehrten Erziehungsmethoden, die, mehr von Stimmungen als Überlegungen geleitet, zwischen übertriebener Strenge und ebenso übertriebener Nachgiebigkeit hin und her schwankten, die Schuld an der späteren Haltlosigkeit Karls und den traurigen Wegen, auf denen wir ihn bald finden werden, zugeschrieben hat, so muß demgegenüber gefragt werden, ob irgendwelche Beweise dafür vorhanden sind, daß eine andere Umgebung, eine andere Methode bessere Resultate gezeigt hätten? Zwei Jahre hatte Karl im Institut Giannatasios zugebracht und so geringe Wirkung hatten die dort empfangenen Eindrücke auf ihn gehabt, daß selbst Thayer, der sonst gern für ihn eintritt, von seinen sittlichen Schwächen, seiner Neigung zu Leichtsinn und Unwahrheit spricht und Beethoven tadelt, „weil er ihm oft ein gar nicht gerechtfertigtes Vertrauen geschenkt habe".

Karl gehörte augenscheinlich zu jenen nicht seltenen Naturen, die mehr leichtsinnig als schlecht, durch Erziehungsmethoden ganz gleich welcher Art wenig zu beeinflussen sind, die durch Strenge nur verstockter, durch Nachsicht nur leichtsinniger werden, die erst, wenn sie auf eigene Füße gestellt sind und das Leben sie in seine Schule genommen, zeigen, ob das Gute oder Böse in ihnen überwiegt und dann oft überraschend schnell sich zu brauchbaren Menschen entwickeln. Beethoven, der wie immer von den reinsten Erwägungen geleitet war, durfte mit Recht annehmen, daß die hingebende Liebe, die wachsame Fürsorge, die das Elternhaus ihm in ganz anderer Weise wie das Institut zuteil werden lassen konnte, daß ferner das Beispiel der Pflichttreue, des Fleißes, der Selbstlosigkeit, das er ihm gab, daß endlich die Verehrung, die ihm selbst von allen Seiten entgegengebracht wurde, einigen Eindruck auf

das bildsame Gemüt eines Kindes machen würden. Daß er dabei eine schwere Enttäuschung erleben würde, war unausbleiblich. Schon der Zweifel, der durch sein Vorgehen gegen die Mutter in des Knaben Seele geworfen war, mußte die Wirkung seiner besten Vorsätze und Maßnahmen beeinträchtigen. Es war ebenso unmöglich, den Knaben dem Einfluß der entarteten Frau auszusetzen, als ihm die Gründe dafür klarzumachen. Sein natürliches Gefühl, verstärkt durch ihr bereitwilliges Eingehen auf seine Wünsche, zog ihn zu ihr, die Intrigen, durch die sie hinter Beethovens Rücken Zusammenkünfte mit ihm durchsetzte, waren ihm nur Beweise ihrer mütterlichen Liebe und konnten sein Gefühl für sie nur erhöhen, während die Hartnäckigkeit, mit der Beethoven seinen Verkehr mit ihr auf das allerengste Maß beschränkte, ihm als ein Ausfluß tyrannischer Willkür erschien. So hin und hergetrieben zwischen der Mutter, die er nicht lieben sollte und „dem Vater", den er nicht lieben konnte, hatte er niemanden, an den er sich mit Vertrauen anschloß und so auf sich selbst angewiesen, ohne die Stütze, deren seine schwache Natur bedurfte, kam er schließlich dahin, sich ganz nur von seinen eigenen Neigungen, ohne Rücksicht auf die Empfindungen anderer, leiten zu lassen. Viel später erst, als Beethoven längst gestorben war, und das Bewußtsein seiner Größe, das Bewußtsein dessen, was er für ihn getan, in ihm aufdämmerte, da erst fing der Samen, den Beethoven ausgestreut, an, Wurzel zu treiben, da erst gelang es Karl, die ererbten Triebe niederzukämpfen und ein Leben zu führen, in dem sich deutlich der Einfluß seines großen Onkels bemerkbar machte.

Zunächst hieß es nun — wir befinden uns im Eingang des Jahres 1817 — an die Gründung eines eigenen Haushalts zu gehen. Die edle Nanette Streicher ist es, die sich von jetzt an in der Frage der weiblichen Dienstboten in derselben opferbereiten Weise um Beethoven verdient machte, wie es bis dahin in betreff der männlichen Zmeskall getan. Beethoven wünschte seiner neuen Stellung als Hausvater voll gewachsen zu sein und scheute sich nicht, mit der ihm eigentümlichen Gründlichkeit, Belehrungen über die vielen damit verknüpften Fragen einzuholen. So schreibt er denn einen Fragebogen aus, aus dem einige Punkte hervorgehoben seien: „Was gibt man 2 Dienstboten mittags u. Abends zu essen, sowohl in der qualität als quantitaet?

wie oft gibt man ihnen Braten?

geschieht dies Mittags und Abends zugleich?

Wieviel Pfund Fleisch rechnet man auf 3 person?

wieviel Brodtgeld die Haußhälterin und Dienstmagd täglich?

wie wird es gehalten beim waschen?"

Und dann beginnt die Dienstbotennot sein Leben zu verbittern— ob es sich um die Baberl, die „elefantenfüßige Pepi", die Nanny oder die Haushälterin,

„Frau Schnaps", handelt, der Klagen ist kein Ende; bald übervorteilt man ihn, bald zeigt man sich widerspenstig, bald vernachlässigt man den Dienst. Bisweilen greift er zu drastischen Mitteln, um sich Ruhe vor seinen Quälgeistern zu verschaffen, Mitteln, die in jener Zeit wohl weniger ungewöhnlich erschienen als uns heute: „Die Fräulein N. ist ganz umgewandelt, seit ich ihr das halb Dutzend Bücher an den Kopf geworfen", schreibt er an Frau Streicher. Und ein anderes Mal: „Gestern Morgen gingen die Teufeleyen wieder an, ich machte kurzen spaß und warf der B. meinen schweren Sessel am Bette auf den Leib, dafür hatte ich den ganzen Tag ruhe." Wir können uns seine Wut ausmalen, als er herausfand, daß Haushälterin und Mädchen, von Karls Mutter bestochen, die heimlichen Zusammenkünfte der beiden begünstigt hatten. Da machte er kurzen Prozeß und jagte beide zum Hause hinaus. Aber auch hier noch bewahrte er die Rechtlichkeit seiner Gesinnung, denn in der bezüglichen Mitteilung an Frau Streicher heißt es: „Ich hätte das Attestat weniger vorteilhaft machen können. Aber Rache übe ich nie aus; in Fällen, wo ich muß gegen andere Menschen handeln, tue ich nichts mehr gegen sie, als was die Notwendigkeit erfordert." Die folgenden Eintragungen in einem Tagebuch Beethovens werden dem Leser eine Vorstellung von seiner häuslichen Misere geben:

17. April. Die Küchenmagd eingetreten
16. Mai. Dem Küchenmädchen aufgesagt
19. Mai. Das Küchenmädchen ausgetreten
30. Mai. Die Frau eingetreten
1. Juli. Die Küchenmagd eingetreten
28. Juli. Abends ist die Küchenmagd entflohen
30. Juli ist die Frau von Unterdöbling eingetreten
Am 28. der Monat von der Frau aus.
6. September ist das Mädchen eingetreten
22. Oktober ist das Mädchen ausgetreten
12. Dezember das Küchenmädchen eingetreten
18. Dezember dem Küchenmädchen aufgesagt
27. Dezember das neue Stubenmädchen eingetreten

Kann es ein drastischeres Bild der Widersprüche des Lebens geben, als wenn wir Beethoven, der damals mit dem Erhabensten, was er der Welt zu verkünden hatte, der Missa Solemnis, beschäftigt war, am Abend eines Tages, an dem sein Genius ihn zu Höhen geführt, zu denen kein Hall des irdischen Getriebes zu dringen vermag, diese Einzelheiten kleinlichster Lebenssorgen niederschreiben sehen? Doch jeden anderen Gedanken überwog die Freude, seinen Karl nun ganz bei sich zu haben. Zum erstenmal seit vielen Jahren

winkte ihm ja wieder ein eigenes Heim, wie der Mensch es als solches doch erst empfindet, wenn neben ihm ein zweites Wesen haust, dessen Dasein sein Glück, dessen Wohlergehen seine Lebensaufgabe ausmacht und wäre dieses Wesen auch nur ein Kind. Zunächst scheinen seine Erwartungen sich erfüllen zu wollen. „Morgen trifft Karl ein", schreibt er an Frau Streicher. „Er ist frohen Muthes und viel aufgeregter als sonst und zeigt mir jeden Augenblick seine Liebe und Anhänglichkeit; übrigens hoffe ich, daß sie sehen, daß ich in einem einmal fest beschlossenen nicht wanke und Es war so gut!" Er sollte nur zu bald aus seinen Himmeln gerissen werden, denn es begann nun eine Zeit bitterster Kränkungen und Ärgernisse, verursacht zum Teil durch die Mutter, die ohne Kampf ihren Knaben, von dem Beethoven sie oft monatelang fernzuhalten gewußt hatte, nicht aufgeben wollte, zum Teil durch den Knaben selbst, dessen immer stärker hervortretende Neigung zu Lüge und Verstellung die gerade Natur Beethovens aufs härteste verletzen mußte. Man möchte über alles das mit Stillschweigen hinweggehen und doch gehört auch das zum Gesamtbilde des Meisters. Es bildet den dunkeln Hintergrund, von dem sich um so leuchtender die Werke jener Periode abheben und erfüllt uns mit noch größerer Bewunderung für die Willenskraft und das Genie des Meisters, der trotz aller Widerstände sich zu höchsten künstlerischen Taten aufzuraffen vermochte. So wollen wir denn hier gleich eine kurz zusammenfassende Übersicht über die Ereignisse der nächsten Jahre, soweit sie den Neffen betreffen, folgen lassen.

Im Januar 1818 verließ Karl nach fast zweijährigem Aufenthalt das Institut Giannatasios und siedelte zu seinem Onkel über, der zu seiner Unterweisung und Überwachung zunächst einen Hofmeister annahm. Als Beethoven dann aber wie üblich im Mai seinen Haushalt — diesmal unter Mitnahme zweier Dienstboten — nach Mödling verlegte, hielt er es doch für geratener, den Knaben wieder einen geordneten Schulunterricht empfangen zu lassen und meldete ihn bei einem Pfarrer Fröhlich an. Aber schon nach einem Monat wurde Karl aus der Anstalt entlassen, wie Fröhlich angab, „wegen seiner Ausgelassenheit in der Kirche und auf der Gasse und seiner Gleichgültigkeit bei des Pfarrers Religionsvorträgen, sodann auch, weil er, Fröhlich, sich mit den Erziehungsgrundsätzen Beethovens, der seine Freude daran habe, wenn der Neffe seine Mutter mit den niedrigsten Ausdrücken belege, nicht einverstanden erklären könne". Ein wesentlich anderes Bild ergibt sich freilich aus der Denkschrift Beethovens an den Wiener Magistrat, in der es heißt, der Pfarrer sei verachtet von seiner Gemeinde, stehe im Ruf, verbotenen Umgang zu haben und habe es Beethoven nicht verzeihen können, daß er seinen Neffen nicht viehisch mit Prügeln behandelt haben wollte, indem er seine

Schüler soldatenmäßig auf die Bank legen lasse, um abgeprügelt zu werden. Beethoven beschloß nun, den Knaben auf das Akademische Gymnasium zu geben, wo er, durch Privatlehrer gründlich vorbereitet, im November 1818 aufgenommen wurde. Unterdessen hatte die Mutter, beraten von ihrem Verwandten, dem Hofkonzipisten Jacob Hotschevar, bei der Obervormundschaftsbehörde den Antrag gestellt, Beethoven nicht länger Einfluß auf die Erziehung ihres Sohnes zu gestatten und als sie damit abgewiesen war, um die Genehmigung ersucht, Karl in das K. K. Konvikt geben zu dürfen. Auch das wurde durch Entscheidung vom 3. Oktober abgelehnt. Beethoven durfte hoffen, für einige Zeit Ruhe zu haben und da auch der Knabe keinen Anlaß zu Tadel gab, so schien er endlich wieder mit froherer Zuversicht in die Zukunft schauen zu können. Da kam er eines Tages in großer Aufregung zu Giannatasio. Karl war davongelaufen und weinend rief er aus: „Er schämt sich meiner!" Er hatte herausgefunden, daß Karl die Dienstboten mit Schimpfnamen belegt und Geld von ihnen zurückbehalten hatte, um sich Näschereien zu kaufen — und als er ihm heftige Vorhaltungen machte, ja vielleicht mit Strafe drohte, war er zur Mutter entflohen und hatte dem Onkel nur einen Zettel zurückgelassen, worin er sich empfahl. Beethoven begab sich zur Mutter, um die Auslieferung des Knaben zu verlangen. Da sie dieselbe aber bis zum Abend verschieben wollte und Beethoven fürchtete, sie könne ihn inzwischen aus Wien fortbringen, so rief er die Hilfe der Polizei an, die ihm den Flüchtling zurückbrachte. Man kann sich unschwer vorstellen, welch einen demoralisierenden Eindruck die ganze Angelegenheit bei dem Neffen, einen wie niederschmetternden bei Beethoven zurückließ, der all seine Liebe so schmählich belohnt sah. Soviel war klar, der Knabe mußte in andere, straffere, erfahrenere Zucht kommen und Beethoven gelang es nach vielem Bitten, Giannatasio zu überreden, ihn für einige Zeit als „Strafgefangenen" mehr denn als Schüler zu sich zu nehmen. Für die Mutter aber bot der Vorfall die erwünschte Handhabe, um von neuem gegen Beethoven vorzugehen. Sie stellte abermals den Antrag, ihren Sohn dem K. K. Konvikt übergeben zu dürfen, da „der Knabe Gefahr laufe, unter der Vormundschaft seines Onkels gänzlich zu entarten, der so gerne sie seinen Großmut und seinen guten Willen gegen ihn gelten lassen wolle, doch zur Führung der Vormundschaft körperlich und moralisch unfähig gehalten werden müsse". Am 11. Dezember fand die Verhandlung statt, bei der Beethoven sowohl wie der Neffe und seine Mutter einem langen Verhör unterzogen wurden. Aber noch ehe die Entscheidung gefällt wurde, ging Beethoven eine Mitteilung zu, die ihn in tiefster Seele verletzte. Während der Verhandlung war die Frage aufgeworfen worden, ob das „van" vor seinem Namen wirklich ein Adelsprädikat sei und ob nicht der Wiener Magistrat als

die Obervormundschaftsbehörde für Bürgerliche die zuständige Stelle sei. Beethoven soll auf die Frage, ob er Beweise für seinen Adel beibringen könne, die herrliche, für ihn so charakteristische Antwort gegeben haben: „Die Beweise für meinen Adel — und dabei deutete er auf seine Stirn und sein Herz — sind hier und hier!" Doch der Gerichtshof verlangte gültigere Beweise und da solche nicht erbracht werden konnten, wurde der Prozeß dem Magistrat zugewiesen. Beethoven empfand das fast als eine persönliche Schmach. In den Konversationsbüchern jener Zeit lesen wir einmal: „Abgeschlossen soll der Bürger vom höheren Menschen sein und ich bin unter sie geraten", und „ich gehöre nicht gemäß meiner Beschaffenheit unter diese Plebs".

Es wird manchen überraschen, daß Beethoven, der durch und durch Demokrat war und aus seinen Anschauungen nie ein Hehl gemacht hatte, so schwer davon betroffen wurde, daß man ihn der Klasse, der er entstammte, auch zuzählte. Aber Beethovens Sympathie für die Massen war in erster Linie auf sein Mitgefühl für ihre Lage begründet. Er, dem es gelungen war, die Fesseln der Geburt zu zerbrechen, empfand doppelt stark für die, denen das Kainszeichen des Plebejertums jeden Aufschwung aus der Enge, in die sie geboren, bis zur Unmöglichkeit erschwerte. Und je mehr er sich bewußt war, was die Freiheit, die er sich errungen, für ihn bedeutete, je ehrlicher er für die fühlte, die noch unter ihrem Joch ächzten, um so stärker mußte er sich dagegen auflehnen, ihnen zugerechnet zu werden.

Doch sein Groll hatte noch einen anderen, realeren Anlaß. Er wußte, daß das Magistratskollegium aus Männern von zu beschränktem Gesichtskreis bestand, als daß sie fähig sein sollten, über kleinliche Äußerlichkeiten hinweg die Reinheit seiner Motive und Ziele zu würdigen. Und wie sehr berechtigt diese Annahme war, sollten die Ereignisse nur zu bald erweisen. Schon im Januar 1819 wurde Beethoven durch Beschluß des Magistrats von der Vormundschaft suspendiert und der Knabe der Mutter übergeben. Doch schon nach einigen Wochen finden wir Karl wieder in der Hut des Oheims, der ihn aus unbekannten Gründen jetzt seine Studien nicht in dem Gymnasium, sondern in der Schule eines gewissen Kudlich fortsetzen läßt und ihm zugleich einen Privatlehrer hält. Wohl bestimmt durch die Haltung des Magistrats legt Beethoven im März die Vormundschaft nieder und auf seinen Vorschlag wird sie dem ihm befreundeten Magistratsrat von Tuscher übertragen. Es taucht jetzt der Plan auf, Karl dem vielgerühmten Professor Sailer in Landshut zur Erziehung zu übergeben, der aber, obwohl auch Tuscher energisch dafür eintrat, durch die Engherzigkeit des Magistrats vereitelt wurde. Wohl aus Verstimmung darüber, verzichtete nun auch Tuscher auf die Vormundschaft und Beethoven, der ja von ihr nur suspendiert, nicht enthoben war, trat wieder in seine Rechte

ein. Inzwischen aber war die Zeit für seine Übersiedlung nach Mödling herangekommen und die Sorge, was nun mit dem Knaben geschehen solle, lastete schwer auf ihm. Noch einmal wandten sich seine Hoffnungen auf Giannatasio, aber dieser glaubte im Interesse seiner Schule nicht wieder auf Beethovens Vorschläge eingehen zu dürfen und so entschied man sich endlich für das Institut des von uns schon erwähnten Josef Blöchlinger, in das Karl am 22. Juni eintrat. In diesem häufigen Wechsel der Schule — Blöchlingers war die vierte, die er seit dem Winter 1818 besuchte — sah nun der Magistrat einen genügenden Grund, als Obervormundschaftsgericht Beethoven seine Macht fühlen zu lassen und im September beschloß er, die Mutter als gesetzliche Vormünderin zu belassen, ihr einen Mitvormund an die Seite zu geben, wozu der Stadtsequester Nußbök gewählt wurde, Beethoven aber seines Amtes zu entheben. Beethoven, der jetzt in dem Advokaten Dr. Baptist Bach einen ebenso überlegten als selbstlosen Berater gefunden hatte, erhob in wiederholten Eingaben dagegen Protest und nahm, als sich alle seine Schritte als vergeblich erwiesen, seine Zuflucht zum Appellationsgericht. Dieses forderte einen Bericht vom Magistrat ein und als dieser sich nicht als genügend erwies, einen zweiten, die beide mit einer wie von persönlichem Haß diktierten Einseitigkeit die Partei Johannas nahmen und sich in den heftigsten Ausfällen gegen Beethoven ergingen. Demgegenüber ist Beethovens „Rekurs an das Appellationsgericht" ganz von dem hohen Geist und unerschrockenen Rechtsgefühl erfüllt, die aus allen seinen Handlungen, mochte ihn seine leidenschaftliche Sorge um das Wohl des Knaben bisweilen auch zu Unüberlegtheiten hinreißen, hervorleuchtet. Er erbittet sich, da er etwas schwerhörig sei, einen Mitvormund in der Person des Herrn Peters, fürstl. Lobkowitzschen Rats und Erziehers der fürstlichen Kinder, er ist sogar — und hier äußert sich wohl der sänftigende Einfluß Dr. Bachs — „nicht entgegen, daß der Mutter eine Art Mitvormundschaft zukommen möge". „Ich kenne keine heiligere Pflicht, heißt es in der Schrift, als die Obsorge bei der Erziehung und Bildung eines Kindes. Noch ist der Stamm biegsam, aber wird noch eine Zeit versäumt, so entwächst er in krummer Richtung der Hand des bildenden Gärtners und die gerade Haltung und Wissenschaft und Charakter sind für ewig verloren. Nur darin kann die Pflicht der Obervormundschaft bestehen, das Gute zu würdigen und das Zweckmäßige zu verfügen, nur dann hat sie das Wohl des Pupillen ihrer eifrigen Aufmerksamkeit gewidmet — das Gute aber zu hindern, hat sie ihre Pflicht sogar übersehen." Am 8. April 1820 erfolgte die Entscheidung des höchsten Gerichtshofes, die Beethoven in einen wahren Freudentaumel versetzte, denn sie schloß die Mutter gänzlich von der Vormundschaft aus und bestellte Beethoven und Peters als gemeinschaftliche Vormünder. Noch ein letzter Schritt blieb der Mutter offen,

ein Appell an den Kaiser. Auch ihn tat sie noch, auch ihn ohne Erfolg. Am 24. Juli 1820 erhielt sie vom Magistrat die Mitteilung, daß ihre Sache endgültig verloren sei. Nach vier Jahren unsagbarster Leiden konnte Beethoven endlich aufatmen, er hatte nichts mehr von dem Einfluß der Mutter zu fürchten, er sah voll froher Zuversicht in die Zukunft des Neffen und durfte hoffen, „den schönen Zweck, einen nützlichen und gesitteten Staatsbürger dem Staate zu geben", zu erreichen. Wie wenig aber auch hier sein Vorgehen von Gehässigkeit diktiert war, wie gerne er auch jetzt, nachdem die Zeit leidenschaftlich erbitterten Kampfes vorüber war, sein Herz für die Gefühle der Versöhnlichkeit öffnete, das mag ein Brief beweisen, der zwar einer späteren Zeit angehört, aber als versöhnlicher Ausklang diesen Abschnitt beschließen mag. Am 8. Januar 1824 schreibt er an Johanna: „Häufige Beschäftigungen machten sogar, daß Karl und ich Ihnen nicht am Neujahrstag unsere Glückwünsche bezeugen konnten, ich weiß aber, daß Sie ohne dieses von mir sowohl als Karl nichts anderes als die reinsten Glückwünsche für Ihr Wohl erwarten. — Was Ihre Noth betrifft, so würde ich Ihnen gerne mit einer Summe überhaupt ausgeholfen haben, leider habe ich aber zu viele Ausgaben ... um Ihnen augenblicklich meine Bereitwilligkeit, Ihnen zu helfen auf der Stelle beweisen zu können — Indessen versichere ich Sie hiermit schriftlich, daß Sie die Hälfte Karls von Ihrer Pension (d. h. den ihm zustehenden Teil) nun auch fortdauernd beziehen können ... Sollte ich später vermögend seyn, Ihnen eine Summe überhaupt zur Verbesserung Ihrer Umstände aus meiner Kasse zu geben im Stande sein, so wird es gewiß geschehen, — die 280 Gulden 20 Kr., welche Sie Steiner schuldig sind, habe ich ebenfalls schon lange zu zahlen übernommen, welches man Ihnen wohl gesagt haben wird."

Wenn etwas linderndes Öl auf die Wunden, die der Neffe und alles, was mit ihm zusammenhing, Beethovens Herzen geschlagen, gießen konnte, so waren es die Beweise seines stets wachsenden Ruhmes, die ihm beständig zugingen, die Erkenntnis, wie fest sein Schaffen bereits mit dem Kunstempfinden seiner Zeit verwachsen sei. So erhielt er im Anfang des Jahres 1818 von einem Verehrer, Thomas Broadwood, einem Mitglied der alten englischen Klavierfirma John Broadwood & Söhne, einen prachtvollen Flügel zum Geschenk und die K. K. Hofkammer gestattete in ehrender Würdigung der Leistungen und Stellung des Meisters die zollfreie Einfuhr des Instrumentes. Die Philharmonische Gesellschaft in Laibach und der Kaufmännische Verein in Wien ernannten ihn zu ihrem Ehrenmitglied, aus Bremen erfuhr er, daß er dort „vergöttert" werde und ein von einem Dr. B. Chr. Müller gegründetes „Familienkonzert" sich die Pflege und das Studium der Beethovenschen Musik

zur Hauptaufgabe gemacht habe. Besonders charakteristisch aber für das Interesse, das seine Werke auch für seine Persönlichkeit erweckt hatten, war der immer wieder geäußerte Wunsch der Maler, ihm Sitzungen zu gewähren. So entstanden in den Jahren von 1818 bis 20 die Bilder Beethovens von dem von uns schon erwähnten Aug. von Klöber, ferner von Ferd. Schimon und Jos. Stieler — es sind drei Werke, von denen keines ein künstlerisches Meisterwerk ist und jedes doch Zeugnis gibt von dem mächtigen Eindruck, den die außergewöhnliche Persönlichkeit Beethovens auf den aufmerksamen Beobachter machte. Klöber und Schimon haben mehr die kraftvolle, leidenschaftliche Herrennatur, Stieler mehr den Künstler dargestellt, dessen Auge nach weltenfernen Höhen schweift, zu denen ihn das Werk, über das er eben sinnt — seine Hand hält die Missa Solemnis — emporführt. Im ganzen möchten wir mit Breuning, Schindler, Frimmel und anderen trotz mancher Ausstellungen das Stielersche Bild als das bedeutendste und ergreifendste von allen, die wir von Beethoven besitzen, bezeichnen. Es ist das einzige, das ihn uns im Akte des Schaffens, versunken in die Fülle der Gesichte, die sein eigenes Empfinden heraufbeschworen, wiedergibt. Das Bild ist jetzt das vielbeneidete Eigentum der Gräfin Sauerma, während das Schimonsche aus dem Besitz Schindlers in den der Kgl. Bibliothek zu Berlin überging.

Am 17. Januar 1819 erschien Beethoven wieder einmal als Dirigent vor dem Publikum, der wohltätige Zweck, dem die Veranstaltung gewidmet war, hatte ihn aus seiner Einsamkeit herausgelockt. Mit der Prometheusouvertüre begann, mit der A-Dur-Symphonie endete das Konzert und Beethoven, der wohl mit dem Auge mehr als dem Ohre die Spielenden überwachte, vermochte durch den Zauber seiner Anwesenheit sie zu höchsten Anstrengungen hinzureißen. Die von Thayer zitierte Theaterzeitung sagt: „Die Symphonie ... wurde unter seiner Leitung mit voller Energie und voller Wirkung gegeben. Enthusiastischer Zuruf bei seinem Erscheinen, zwischen den Teilen der Komposition und nach der Aufführung zeigte unserem Beethoven, wie klar seine Mitbürger wissen, was sie an ihm haben." Und wie er hier der Wohltätigkeit gedient hatte, so verschmähte er auch nicht, so Gewaltiges damals auch in seinem Kopfe im Werden war, der Freundschaft einmal ein künstlerisches Opfer zu bringen. Sein Verhältnis zu den Giannatasios hatte manches Ab und Auf erlebt, aber das Gefühl der Dankbarkeit hatte doch immer wieder die Oberhand behalten und als sich am 6. Februar 1819 die zweite Tochter Nanny verheiratete, da hatte Beethoven eine überaus reizvolle Überraschung für sie vorbereitet. „Als das junge Paar, so berichtete die Tochter Nannys Thayer, von der Hochzeit heimkehrte, hörten sie eine sehr schöne Männerstimme, darauf ein Männerquartett mit Klavierbegleitung. Es war ein Hoch-

zeitslied, welches Beethoven zu dieser Gelegenheit komponiert hatte. Die Mitwirkenden wie auch Beethoven selbst waren in einer Ecke des Zimmers versteckt. Als sie geendet hatten, traten sie alle aus dem Verstecke hervor und Beethoven überreichte ihr das Manuskript des Hochzeitsliedes." Und hier sei auch noch eines anderen kleinen Werkleins gedacht, das in diesem Sommer 1819 entstand. Wiederholt hatte, wie Schindler erzählt, eine aus sieben Personen bestehende Musikgesellschaft, die damals in einem Gasthof in Beethovens geliebter Briel bei Mödling zum Tanz zu spielen pflegte, ihn gebeten, ihnen einige Tänze zu schreiben und nichts kann uns die Liebenswürdigkeit und Einfachheit seines Wesens besser vor Augen führen als die Tatsache, daß er, der weltberühmte Meister, tatsächlich diesen Wunsch erfüllte. Wir haben Hugo Riemann wie für so vieles andere, so auch für die Entdeckung dieser elf Stücklein zu danken, die ihrem Zweck entsprechend durchaus anspruchslos aber doch des Namens ihres Verfassers nicht unwert sind.

Das einzige große Werk, das in der Zeit von 1816 bis 18 beendet wurde, ist die „Große Sonate für das Hammerklavier, op. 106", wie so viele seiner bedeutendsten Werke dem Erzherzog Rudolph gewidmet, die im Jahre 1817 begonnen und im Spätherbst 1818 vollendet wurde. Daß sie ihn, den nie fertigen, schwer zu befriedigenden auch darüber hinaus noch beschäftigte, sehen wir aus einem Brief an Ries, der ihre Veröffentlichung in London vermittelt hatte. Am 16. April 1819 teilte Beethoven ihm zugleich mit den Metronombezeichnungen der einzelnen Sätze mit, daß im Anfang des Adagios ein Takt eingeschaltet werden müsse, zwei Noten, die auch sonst in dem Satz eine Rolle spielen, hier aber einen so bedeutungsvollen Auftakt für die sich daran schließende empfindungsschwere Gesangsmelodie bilden, daß wir uns den Anfang ohne sie gar nicht denken können. In Wien erschien die Sonate bei Artaria, der sie mit 100 Dukaten honorierte und sie mit einer Anzeige einführte, in der es heißt, „er enthalte sich, dem Wunsche des Autors getreu, aller gewöhnlichen Lobsprüche und wolle nur bemerken, daß dieses Werk sich vor allen anderen Schöpfungen dieses Meisters nicht allein durch die reichste und größte Phantasie auszeichne, sondern daß dasselbe in Rücksicht der künstlerischen Vollendung und des gebundenen Stiles gleichsam eine neue Periode in Beethovens Klavierwerken bezeichnen werde." Wir wollen es dahingestellt sein lassen, ob diese Anpreisung hinsichtlich ihres ersten Teiles berechtigt ist, daß sie es hinsichtlich des letzten ist, ist zweifellos. Es ist der neue Zug, der in so vielfacher Hinsicht durch das Werk geht und es so bedeutungsvoll aus der Summe der Beethovenschen Klavierwerke hervortreten läßt, der es dem Bereich auch des besten Dilettanten enthebt und es zu einem Prüfstein noch für die allergrößten Könner macht. Und es kommen dabei der gewaltige Umfang des Werkes und

die ungeheuren Ansprüche, die es an die Kraft und Fertigkeit des Spielers macht, erst in zweiter Linie in Betracht. Aber es verlangt wie kaum ein anderes von seinen Werken höchste geistige Erfassung und poetische Durchdringung, höchste Fähigkeit der Einfühlung in Beethovens Seelenstimmungen, verlangt eine Beherrschung des Technischen, die die feinfühligste Vergeistigung des klanglichen, die plastischste Versinnlichung des geistig-seelischen Elementes gewährleistet, verlangt mit einem Wort Eigenschaften, wie wir sie in dieser Vereinigung nur bei den allergrößten Meistern des Klaviers vorfinden. Deshalb ist sie auch bis zum heutigen Tage die wenigst bekannte der Beethovenschen Sonaten geblieben, die eine, die Spieler und Hörer noch immer mit sphinxartigen Rätselaugen anschaut und ihr Geheimnis nur wenigen erst enthüllt hat. Dabei weist sie keineswegs schon alle Eigentümlichkeiten des letzten Beethovenschen Stiles auf, vielmehr gehört auch sie noch zur Gruppe der Übergangswerke wie die Sonaten op. 101 und 102, ja in der formellen Gestaltung, der viersätzigen Anlage, greift sie wieder auf eine Form zurück, der wir seit der Es-Dur-Sonate des Jahres 1802 nicht mehr begegnet sind. Es scheint, als ob Beethoven fühlte, daß er an einem Wendepunkt angelangt sei, daß der Prozeß der Loslösung von Formen und Gestalten, in deren Bann sein Schaffen lange gestanden hatte, unaufhaltsam vorwärts schreite. Da mochte, indem er die Summe seines bisherigen Schaffens zog, die stattliche Pracht jener Formen noch einmal seinen Sinn gefangen nehmen, mochte der Wunsch in ihm entstehen, ihnen ein letztes glanzvollstes Denkmal der Dankbarkeit zu errichten und damit gewissermaßen das Hohe Lied der Form zu singen. Aber schon waltete der neue Geist zu mächtig in ihm, als daß wir seinen Spuren nicht auf Schritt und Tritt begegnen sollten. Er äußert sich in der ungeheuren Ausweitung aller Teile, in der Phantastik des zweiten, der himmlisch verklärten Wehmut und Weichheit des dritten und der Wahl der Fugenform für den letzten Satz. Stolzestes Lebensgefühl spricht aus dem Anfang des Werkes. Kein Kampfruf, sondern eine Siegesfanfare ist dieses erste Thema und das Kraftbewußtsein, das darin atmet, läßt ihn die Welt von heiterm Lichte überflutet schauen, daß alles Folgende von einem Schimmer milder Fröhlichkeit umflossen erscheint. Etwas getrübter schon ist die Stimmung im Scherzo, das weniger durch markante Erfindung als durch den an Überraschungen reichen Aufbau hervortritt. Die seltsam treibende Unrast des Ganzen wird durch den unbefriedigt fragenden Abschluß mit dem Quartsechstakkord besonders hell beleuchtet. Er bildet gewissermaßen die Vorbereitung für das Adagio, ein Gebet, aus gepreßtem Herzen in immer gesteigerter Inbrunst empordringend, aus einem Herzen, das doch den reichsten Quell des Trostes in sich selbst einschließt. Wie ein Klang aus erdenfernen Sphären tönt die herrliche G-Dur-Melodie verheißungsvoll

milde in das wühlende Moll hinein, aber wir fühlen, sie gibt doch nur der stillen Gewißheit in der eigenen Brust Ausdruck. Leise ergeben klingt der Satz aus, in dem die Musik zum erstenmal zur Künderin von Gesichten wird, die nur dem seherischen Blick eines Beethoven sich erschließen, nur durch die Macht der Töne Sprache gewinnen konnten. Dem Zustand in sich selbst versenkter Selbstvergessenheit mußte bei einer Natur wie die Beethovens notwendig ein Selbstbesinnen folgen, das sich rasch zum moralischen Entschluß steigert und als künstlerische Tat äußert. Mit einem Ruck verscheucht der Meister die Nebel, die sich um seine Seele gelagert und reckt sich auf in seiner titanischen Kraft. Dieses Kraftbewußtsein ist das einzige Gefühl, das ihn jetzt beherrscht und es entlädt sich in einer Fuge, der gewaltigsten, die die Klavierliteratur aufzuweisen hat. Inwieweit ihm diese Form durch die Stimmung aufgezwungen, inwieweit sie mit Vorsatz gewählt wurde, ist schwer zu sagen. Aber eines ist gewiß: war die Stimmung das Entscheidende, so konnte sie sich hier nur in einer Form, in der sich zugleich das gewaltige Können des Meisters entfaltete, äußern, war aber der Vorsatz das Bestimmende, so konnte er nicht künstlerische Gestalt erhalten, ohne zugleich machtvoll die Empfindung aufzurühren und von ihr durchtränkt zu werden. So ist dieses kontrapunktische Wunderwerk, soviel Verstand und technisches Können daran auch teilhaben mögen, doch durchweg vom Gefühl befruchtet, ein Ausdruck desselben stolzen Lebensgefühls, aus dem der erste Satz hervortrieb, nur daß die heitere Zuversicht des ersten sich im letzten in trotzige Kraft gewandelt hat. Wie eine Siegesfanfare hebt das Werk an, wie eine Siegesfanfare endet es.

Sein und Schaffen

In weiten Linien haben wir Beethovens Genius sich entfalten sehen, immer neue Reiche sich und der Tonkunst erobernd. Jetzt ist der Augenblick gekommen, wo wir rückschauend uns die einzelnen Stadien dieser Entwicklung vergegenwärtigen müssen, um uns das Wesen der Phase, in der wir uns befinden, klar zu machen. Wir wollen, indem wir das einzelne des Beethovenschen Schaffens unter allgemeineren Gesichtspunkten betrachten, das Gesetz für die Gestaltung des Ganzen zu finden suchen und es wird keiner Entschuldigung bedürfen, wenn wir manches, was zerstreut in den vorhergehenden Blättern schon ausgesprochen wurde, hier in größerem Zusammenhange noch einmal bringen, dem einzelnen so seine gebührende Stelle in dem Werdeprozeß des Ganzen zuweisend, das Ganze in seiner umfassenden Großartigkeit aus der vielgestaltigen Fülle des einzelnen erst voll dem Verständnis erschließend.

Erste Phase. Das Jahr 1795, in dem er sein Opus 1 erscheinen ließ, kann füglich als der Anfang der schöpferischen Laufbahn Beethovens bezeichnet werden. Was aus der Bonner Zeit vorhanden ist, ist im Lichte seiner späteren Leistungen erstaunlich geringfügig. Erst seine weitere Entwicklung gibt uns die Erklärung dafür. Beethoven konnte frei sich selbst geben immer erst, wenn er volle Gewalt über die technischen Darstellungsmittel gewonnen hatte — das Bewußtsein, daß er mit ihnen noch zu ringen habe, lähmte sein Empfinden, brachte den Fluß seiner Gedanken ins Stocken. Ließ er sich doch einmal vom Gefühl hinreißen, wie es unter dem Eindruck des Todes Josephs II. und des poetischen Textes, in dem der Schmerz darüber nachschwang, geschah, dann vergaß er seine Schwäche (die seinem strengen Urteil wohl größer erschien, als sie wirklich war), das Genie ersetzte die Schule und es entstand etwas, das schon eine Ahnung künftigen Könnens gibt. Aber das war selten nur der Fall und da, wo das natürliche Eigengefühl die einzige Quelle der Inspiration war, wo keine poetische Unterlage Phantasie und Empfinden beflügelte: in der reinen Instrumentalmusik, also gerade da, wo er später so unaussprechlich Herrliches der Welt verkünden sollte, verschloß er sich am ängstlichsten in sich selbst, wie ein Mensch, der weiß oder glaubt, daß er die Sprache ungelenk behandele, ungern andern sein Herz öffnet. Nur in den Improvisationen, in denen er allein dem Gesetz seines Innern gehorchte, zeigte es sich, wie reiche Schätze da noch ungehoben lagen.

In Wien ging er dann mit einer gewissen instinktiven Systematik daran, diese Lücken zu beseitigen. Es ist überaus lehrreich, zu verfolgen, wie er sich in den verschiedenen Zweigen der Tonkunst versucht, wie er mit allen möglichen Instrumentalkombinationen experimentiert, bis er sich Schritt für Schritt den

Weg zu den umfassendsten und schwierigsten gebahnt hat. Und hier können wir nun deutlich, was wir schon oben erwähnt haben, beobachten: wie er nämlich jedesmal, wenn er an eine neue Gattung herangeht, zunächst vornehmlich bemüht ist, die sichere, unbeschränkte Beherrschung des Handwerkszeuges zu erlangen und erst wenn ihm das gelungen, wenn er das Technische nur als Hilfe und nicht mehr als Hemnis empfindet, die Phantasie zu ihrem Recht kommen läßt. So sehen wir ihn, nachdem er auf dem Gebiet der Sonate alle seine Vorgänger und Zeitgenossen bereits weit hinter sich zurückgelassen, bei seinem ersten Versuch auf dem der Symphonie bescheidentlich zunächst auf den Bahnen jener weiterschreiten. Danach erst, nachdem er sich mit dem ersten Wurf ihnen ebenbürtig erwiesen, schlägt er die neuen Wege, auf die ihn sein Genie hindrängt, ein, und erzielt dann dieselbe Steigerung, wie sie seine Entwicklung vom ersten zum dritten Trio, von der ersten zur vierten Sonate aufweist, in viel überraschenderer Weise noch zwischen seiner ersten und dritten Symphonie, in der größere geistige und künstlerische Reife ihn sich ungleich höhere Ziele stecken ließ.

Betrachten wir jetzt Beethovens erste Zeit in Wien. Noch steht er ganz im Bann der Kunstanschauung des Rokoko, das seine reichsten Blüten ja in den Werken der Meister, die ihm vor allem Vorbild waren, Mozarts und Haydns, getrieben. Die Musik als Kunst gehörte damals den Reichen und Vornehmen, in ihrer fröhlichen Anmut spiegelte sich für sie ihr eigenes Dasein, in ihrer formalen Abrundung das Prinzip, das ihnen vor allem hochstand: Eleganz der äußeren Formen. Der Künstler, der von ihnen durchaus abhängig war, mußte sich notgedrungen ihrem Geschmack anpassen, und so trägt die Musik mehr die Signatur der Zeit als der Persönlichkeit. Wohl gibt es Ausnahmen, — ein Mozart läßt einmal all seinen Schmerz in einem kleineren Klavierstück, all sein Sehnen in einer Symphonie (G-Moll) ausklingen, aber seine größeren Instrumentalwerke atmen allgemein doch den Geist des Rokoko. Und ein Gleiches ist auch von den ersten Werken Beethovens zu sagen. Das Glücksgefühl, das ihn, den so rasch zu Ruhm, Ehre und Wohlstand gelangten, erfüllt, klingt in seiner Musik wieder, sie entzückt uns durch ihre Anmut, sie rührt uns durch ihre Schönheit, sie interessiert uns durch ihre Formvollendung, aber sie spricht nur selten einmal zu uns mit der Sprache der Leidenschaft.

Allmählich, wie er sich mehr und mehr anerkannt und umworben sieht, wächst sein Persönlichkeitsgefühl, der Wunsch, Gefallen und Freude zu erwecken, muß zuweilen zurückstehen hinter dem Drang, geheim Empfundenes, Intimstes in seiner Musik auszusprechen, sie schlägt ernstere, gewichtigere Töne an; eine durch geistvollen Verkehr gesteigerte geistige Regsamkeit schreckt ihn aus dem Behagen eines verantwortungslosen Daseins auf, Zweifel er-

wachen in seinem Herzen, zwingen ihn die Dinge mehr durch die Brille des eigenen Ich zu betrachten — Stücke wie das C-Moll-Trio, die Adagios der dritten und vierten Sonate sprechen in einer neuen Sprache zu uns. Doch er muß machtvoller noch aufgerüttelt, die Quellen seines inneren Lebens müssen stärker noch zum Fließen gebracht werden, Angst, Sorge, Leidenschaft, Enttäuschung, Verzweiflung müssen Gefühlskräfte in ihm auslösen, deren Dasein ihm **selbst** bis dahin unbewußt geblieben — das Leid, das im Künstler erst die letzten seelischen Kräfte freimacht, unter dessen jähem Ansturm die Schwachen zerbrechen, die Starken aber zu ungeahnten Taten gestählt werden, mußte erst an seine Tür pochen.

Zweite Phase. Etwa 27 Jahre ist er alt, als er die Entdeckung macht, daß sein Gehör zu schwinden anfange. Von diesem Augenblick an ist sein Leben ein anderes, der sonnige Glanz, von dem es in diesen letzten Jahren umgeben war, macht einem trüben Nebel Platz und jetzt erst fängt seine Musik an, den ganzen Kreis menschlichen Empfindens zu umfassen, wir fühlen, daß sein Herz in ihr seine tiefsten Regungen enthüllt und dieser Appell von Herz zu Herzen gibt ihr eine Wirkung, die weit über die rein musikalische hinausgeht. In dem Largo e mesto der D-Dur-Sonate op. 10 zeigt sie zum erstenmal diese seelenerschütternde Gewalt, die pathetische Sonate, das Largo des ersten Streichquartetts u. a. saugen ihre Nahrung aus ähnlichen Gefühlssphären. Mit seinem Leben gewinnt auch seine Musik einen neuen Inhalt und dieser Inhalt kann sich in den alten Formen unmöglich mehr erschöpfend äußern. Nun empfangen sie allmählich die uns schon bekannte Ausweitung und Umgestaltung — wohlgemerkt nicht als ein Vor- und Grundsätzliches, sondern als ein jedesmal durch den Gang und Drang des Gefühls Bedingtes. Denn wo dieses nicht übermächtig spricht, hält er sich noch gern im einzelnen und ganzen an die altgewohnte (viersätzige) Form (Sonaten in Es-Dur op. 31, B-Dur op. 22, D-Dur op. 28), während in anderen, die enger mit seinem Geschick verknüpft sind, wie die in Cis-Moll, D-Moll, F-Moll nicht nur Menuett oder Scherzo ganz verschwinden, sondern auch sonst überall neuartige Züge hervortreten, sei es, daß Einleitung und erster Satz ineinander gewebt werden, wie in der Pathètique, daß an Stelle des üblichen ersten Satzes gleich das Adagio tritt wie in der Cis-Moll-Sonate, daß die Musik mit Hilfe von Rezitativen zu fast sprachlichem Eindruck gebracht wird wie in der D-Moll-Sonate oder daß Adagio und Finale miteinander verschmelzen wie in der „Appassionata".

Allmählich unter dem Druck seines Leidens und der Enttäuschungen, die das Leben ihm immer neu bereitet, zieht er sich mehr und mehr in sich selbst zurück, sucht die Gesellschaft nicht mehr wie früher, wird nachdenklicher, grüblerischer. Sein Gesichtskreis und seine Interessen weiten sich, die großen Zeit-

fragen, an denen ein Mozart und Haydn blind vorübergegangen waren, beschäftigen ihn. Der Freiheitsgedanke, der in den Blutströmen der französischen Revolution geweiht, gegen den ganzen mühsam errichteten Bau der staatlichen und sozialen Verhältnisse in den europäischen Ländern mit so erschütternder Wucht anstürmte, packte ihn, den überzeugten Demokraten, doppelt kräftig. Zeitgeschichtliche Einflüsse und persönliche Erfahrungen machen sich so gleichzeitig geltend: der Drang sich frei zu machen von den Fesseln alter Konventionen, der die ganze Welt ergriffen hat, äußert sich bei ihm als stets wachsendes Ich-Gefühl und als Trieb, die Gesetze seiner Kunst immer mehr denen seiner Persönlichkeit wo nicht unterzuordnen so doch anzupassen. Alle Rücksicht auf den Geschmack des Publikums hört auf, sein eigenes Empfinden wird die allein maßgebende Richtschnur seines Schaffens und indem er so mit der Vergangenheit bricht, wird er, der den Schlußstein in den Bau der klassischen Kunst gefügt, auch der erste der Romantiker. Der erste und größte — denn ihm gelingt es, jene Klippe zu vermeiden, an der die jung-romantische Dichterschule scheitern sollte: das Abwenden von der künstlerisch abgerundeten Form, das sie als sichtbaren Beweis der Emanzipation von der Vergangenheit zum Gesetz erhoben hatte. Die Schule, durch die Beethoven gegangen, die Zeiteinflüsse, die in seinen Entwicklungsjahren besonders auf ihn eingewirkt, bewähren ihre fortwirkende Kraft, es gelingt ihm, den Ausgleich zu finden zwischen der höchst persönlichen Art der inhaltlichen und der allgemein gültigen Art der formellen Gestaltung. Er wurde der größte der Klassiker, weil er die klassischen Formen durch einen romantischen Gehalt von den starren Fesseln der Konvention erlöste und er wurde der größte der Romantiker, weil er den romantischen Gedanken in Einklang mit den Gesetzen klassischer Formschönheit brachte.

Weiter und weiter wird der Kreis seiner Interessen, sein heißes Empfinden für die Wunder der Natur läßt ihn sich immer williger ihrem Zauber hingeben. Wenn ihre Schauer ihn umweben, vergißt er den Tag mit seinen Sorgen, fühlt er sich dem Göttlichen näher, steigert sich seine schöpferische Kraft zum Höchsten, dessen sie fähig ist. Die erlauchtesten Geister aller Zeiten sind sein täglicher Umgang, Homer, Plutarch, Shakespeare, Schiller, Goethe. Daß er sich mit solcher Begeisterung in sie versenkt, beweist, daß sie ihm mehr sind, als bloße Unterhaltung, sie werden ihm zu Freunden und Lehrern, an deren Schöpfungen er sich bereichert. Zu den politischen und sozialen Fragen, über die er sinnt, kommen religiöse. Wie konnte ein so gottdurchdrungener Mensch wie er anders als wahrhaft religiös sein? Aber auch hier kann er sich mit dem Überlieferten allein nicht abfinden, er muß seinen Gott empfinden, um ihn zu glauben und im Angesicht der Herrlichkeit der Schöpfung schafft er sich

sein Bild von der Größe und Güte des Schöpfers. Und was so von ihm durchdacht und erfaßt ist, das läßt ihn nicht mehr los, bis es ein Teil seines Wesens, bis Gedachtes zu Gefühltem, Denkprozesse zu Gefühlsprozessen geworden sind — dann aber muß es auch in seinem Schaffen einen Widerhall finden, und so entstehen Werke, in denen tiefste geistige Erkenntnisse als seelische Bekenntnisse Sprache gewinnen, so hält die „Idee" ihren Einzug in die Musik. Wohlverstanden aber: — nicht als ein bewußt Beabsichtigtes, nicht als ein verstandesmäßig festgelegtes Programm, sondern durchaus unter dem Zwang eines Empfindens, das durch eine bestimmte Idee wachgerufen, von ihr ihre Färbung erhält und diese dann der Musik mitteilt.

Man könnte in den Worten, die er im Jahre 1803, also während die Eroica im Entstehen war, zu Krumpholz sprach, „er sei mit seinen bisherigen Arbeiten nicht zufrieden und wolle nun einen neuen Weg betreten", eine Widerlegung der eben geäußerten Ansicht sehen, da sie ja auf einen mit voller Überlegung erfolgten Vorgang hinzudeuten scheinen. Aber abgesehen davon, daß man nie weiß, inwieweit solche Aussprüche getreulich überliefert sind, so liegt es ja auch auf der Hand, daß wenn der Stil der Eroica der neue, bewußt gewählte hätte sein sollen, er ihr unmöglich die vierte Symphonie hätte folgen lassen, können, die sich viel inniger an die zweite als an die dritte anschließt. Aber es ist sehr wohl denkbar, daß er damals selbst fühlte, daß sein Schaffen eine andere Richtung nehme, daß er Größeres als er bis dahin gegeben zu geben vermöge und besonders im Bewußtsein des gewaltigen Abstandes, der seine Eroica von seinen früheren Werken trennt, mochte er ein solches Wort wohl sprechen, mehr aber im Sinne einer Tatsache als eines Grundsatzes. Aus wie machtvollen Empfindungen der Schaffensimpuls bei Beethoven emportrieb und wie fest sie mit seinem ganzen Wesen verwachsen waren, wird uns klar, wenn wir der Frage auf den Grund gehen, weshalb seine Werke mehr als die irgendeines andern Meisters so ganz aus einem Guß erscheinen, weshalb sie in ihren Zusammenhängen etwas so lückenlos Logisches, in ihrer Entwicklung etwas so Unvermeidliches haben? Man versuche, etwa die Finales der zweiten und dritten, der vierten und fünften, der sechsten und siebenten, der achten und neunten Symphonie gegeneinander auszutauschen, die ganzen Werke würden andere werden, ihre inneren Beziehungen verschoben, ihre Entwicklung umgebogen erscheinen. Bei Beethoven ist eben der erste Impuls so stark, daß er die Art des ganzen Werkes bestimmt, daß jeder Teil aus ihm seine Lebenssäfte saugt und Aufbau und Entwicklung den Charakter naturnotwendiger Folgerichtigkeit erhalten. So wird uns auch seine Gewohnheit und Fähigkeit an mehreren, aus ganz verschiedenen Stimmungen hervorgegangenen Werken zu gleicher Zeit zu arbeiten, erklärlich: da die Empfindung, die den Urkeim

eines Werkes enthielt, keine flüchtig vorübergehende, keine dem Augenblick angehörende, sondern fest mit seinem ganzen Wesen verankert war, so konnte sie für lange Zeit hinter anderen, aktuelleren zurücktreten, ohne doch etwas von ihrer ursprünglichen Kraft einzubüßen. Im Augenblick, wo er an das Werk, das ihr sein Entstehen zu verdanken hatte — und wäre es nach jahrelanger Unterbrechung gewesen — wieder heranging, wurde sie sofort wieder in ihm lebendig und die Arbeit konnte nun mit derselben Sicherheit und Geschlossenheit fortschreiten, als sei sie eben erst begonnen worden.

Diese durch ein vertieftes Innenleben bedingte Vertiefung des Gehalts bei gleichzeitiger Beobachtung der anerkannten Gesetze künstlerischer Formgebung gibt dem Schaffen Beethovens in dieser Zeit seine besondere Prägung. Dabei macht sich aber hier eine Unterscheidung bemerkbar, die eine Erklärung verlangt. Wir sahen, daß Beethoven, nachdem in der ersten Wiener Zeit die schöne Form (das Wort Form in umfassendstem Sinne als das Ganze der sinnlich wahrnehmbaren Erscheinung des Kunstwerks genommen) das hervorstechendste Merkmal seines Schaffens gewesen war, unter dem Zwang seelischer Erlebnisse die überkommenen Formbildungen, ohne ihnen Gewalt anzutun, doch freier zu handhaben anfing. Da muß es sonderbar erscheinen, daß er in seinen Symphonien, also den Werken, mit denen er am entschiedensten der Instrumentalmusik neue Ziele und Wege weisen sollte, am strengsten der Überlieferung im ganzen und im einzelnen treu geblieben ist. Und doch ist es nicht schwer, in der Art der Werke selbst die Erklärung dafür zu finden. Die Klaviersonaten sind zum großen Teil Tagebuchblätter, Bekenntnisse persönlichsten Erlebens, — wenn wir mehr darin finden, so ist es, weil auch die geschlossenste Individualität die Züge der Gattung nicht verleugnen kann, und wir in den Erlebnissen des andern doch immer die eigenen, d. h. die aller wieder erkennen. In den Symphonien dagegen sind es nicht Eigen-, sondern Menschheitserlebnisse, die zu uns sprechen, die ewig alten Probleme, die die Welt, seit sie zum Bewußtsein ihrer selbst gekommen ist, zu lösen versucht hat. Hier gibt er nicht wie in den Klaviersonaten Intimstes für die verhältnismäßig wenigen, die es nachzuempfinden und womöglich in Klang umzusetzen verstehen, sondern wendet sich an die gesamte Welt. Da mußte seine Sprache notwendig etwas von der Zwanglosigkeit der persönlichen Mitteilung verlieren und die allen vertrauten, feststehenden Formen wählen. Während ein Hauptreiz der Sonaten das Unmittelbare, man möchte sagen das Improvisatorische des Ausdrucks ist, erhalten wir in den Symphonien mehr den Eindruck der sorgsam angelegten, weit ausholenden feierlichen Rede. Die Sonaten sind Auslassungen im Freundeskreis, die Symphonien Reden an das Volk, wie Wagner sie einmal nannte. So haben von seinen 32 Klavier-

sonaten, außer acht früheren, nur vier von den späteren noch die viersätzige Form, während er in seinen sämtlichen Symphonien an ihr festhält.

Unter unsere bisherigen Ausführungen fallen alle Werke Beethovens bis zur achten Symphonie und der Sonate op. 90. Wir haben sie früher unter dem Gesichtswinkel ihrer Entstehungsursachen in drei Gruppen geteilt:

1. Werke, die aus mehr äußerlichen Ursachen entstanden. Solche Ursachen waren:
   a) der lernbegierige Experimentiertrieb (Werke für verschiedene Instrumentengruppen),
   b) der Wunsch, weitere Gebiete der Tonkunst zu erobern (erstes Streichquartett, erste Symphonie usw.),
   c) eine besondere Gelegenheit („die Schlacht bei Vittoria“, „der glorreiche Augenblick“, das Triple-Konzert),
   d) eine direkte Bestellung (Ruinen von Athen, Messe in C, Volksliederbearbeitungen — Werke wie die Rasumowsky-Quartette, wo die Bestellung sich mit dem inneren Drang begegnete, rechnen wir nicht hierher),
   e) die materielle Notwendigkeit (Variationen für Klavier, Flöte usw.).
2. Werke, die der nie ruhende feurige Schaffensdrang, gehoben durch das Bewußtsein der Kraft und des Könnens hervorrief (zweite, vierte, siebente, achte Symphonie, die Konzerte, das Septett, die meisten Kammermusikstücke, die meisten Sonaten für Violine und Cello, viele für Klavier).
3. Werke, die unter dem Zwang besonderer seelischer Vorgänge entstanden und entweder Erlebnisse (Lebens- oder historische Dokumente, Largo op. 10, Sonate Pathètique, Sonaten in Cis-Moll, D-Moll, F-Moll, Quartett op. 94, Trio B-Dur usw.) oder Erkenntnisse (Charakterdokumente, dritte, fünfte, neunte Symphonie, letzte Sonaten und Quartette) darstellen.

Daß die Übergänge zwischen den Gruppen sich vielfach verwischen, vor allem Gruppe 1, a und b, und Gruppe 2 sich häufig bis zur Ununterscheidbarkeit decken, ist ebenso selbstverständlich, wie daß die Werke der ersten Periode hauptsächlich der Gruppe 1, a, b und c, die der mittleren Periode der zweiten und dritten, die der letzten Periode der dritten Gruppe angehören.

Mit dieser letzten Periode haben wir uns jetzt noch näher zu beschäftigen.

Dritte Phase. Wir wissen, wie nach dem glanzvollen Kongreßjahr 1814 Ärgernisse und Kränkungen mit doppelter Wucht von allen Seiten auf Beethoven einstürmten. Die jahrelangen Prozesse, der Kampf um den Neffen, die häufigen Erkrankungen, die mehr eingebildeten, aber für ihn deswegen nicht weniger wirklichen Sorgen um die Existenz, alles kam zusammen, um ihn in solchem Maße zu zermürben, daß selbst seine schöpferische Kraft zeitweise gelähmt erscheint. Beethoven, der zur Zeit, als sein Schaffen einen immer ver-

geistigteren Charakter annimmt und seine höchsten Eingebungen der Verkündigung harren, gezwungen ist, Brotarbeiten, wie leichte Variationen für Flöte und Volksliederbearbeitungen zu verfertigen, — genügt der Gedanke allein nicht, um uns nachfühlen zu lassen, welcher Weltekel ihn zeitweilig überkommen mußte? Wie weit lag die Zeit zurück, da er im Überschwang des Empfindens ausgerufen hatte: „O es ist so schön, das Leben tausendmal leben.“

Jetzt packt ihn oft ein verzweifelter Lebensüberdruß und wäre es nicht um des Neffen willen und weil er fühlt, daß er seine Aufgabe noch nicht ganz erfüllt habe, er würde willig das Leben hinwerfen. Und doch, vielleicht hätte er alles leichter ertragen, wäre seine Taubheit nicht gewesen, die jetzt solche Fortschritte gemacht hatte, daß ein mündlicher Verkehr mit ihm nicht mehr möglich war. Wohl mochten die Konversationshefte den nächsten praktischen Bedürfnissen genügen, aber was für ein kümmerlicher Notbehelf waren sie für einen Menschen, dem Zwiesprach mit verwandten Seelen geradezu Bedürfnis war. Freilich auch deren gab es nicht mehr viele: die alten Freunde waren zumeist tot, fern oder krank. Wohl fehlte es nicht an solchen, die ihre Stelle einzunehmen bereit waren, aber sie konnten ihm die in jahrelangen Beziehungen Erprobten nicht ersetzen. So wird er immer mehr auf sich selbst zurückgedrängt. Je kleinlicher das ganze Weltgetriebe ihm erscheint, um so bedeutungsloser wird es für ihn. In schäbigem, abgerissenem Anzuge, wie ein Bettler, streift er in den Vorstädten Wiens umher — was kümmert ihn noch das Urteil der Welt? Es hieß für ihn, entweder sie zu überwinden, oder ihr Opfer zu werden, und jene Gewißheit, die ihm in den Tagen der fünften Symphonie geworden und ihn seitdem nicht mehr verlassen: daß der Mensch sein Schicksal in sich trage, gibt ihm die Kraft des Sieges. Wohl lebt er äußerlich das Leben weiter: er macht Eingaben an die Gerichte, berät mit Anwälten und Freunden, feilscht mit Verlegern um den Preis seiner Werke, schlägt sich mit Dienstboten herum — aber es ist doch nur ein Scheindasein, das er so führt. Er selbst ist er erst, wenn er durch den Zaubermantel des Genius der Welt und ihrer Qual entrückt, im Reich der Phantasie wandelt, und das Evangelium der Schönheit, das ihm dort geworden, in Töne faßt. Daß die Werke, die so entstehen, *neue* Züge aufweisen müssen, liegt auf der Hand. Sie sind ebenso ein Spiegel seiner Persönlichkeit, wie es die früheren waren, und diese Persönlichkeit ist dieselbe nicht mehr! Wir brauchen nicht erst hervorzuheben, daß diese Wandlungen sich langsam in kaum wahrnehmbaren Übergängen vollzogen, aber Schritt für Schritt können wir sie in seinen Werken von der Sonate op. 101 bis zur Hammerklaviersonate verfolgen. Das Element, das uns dabei vor allem in die Augen springt, ist die Vorliebe für den kontrapunktischen Stil, die sich schon in den Übergangswerken so energisch äußert. Es könnte für

manchen ein seltsamer Widerspruch darin liegen, daß Beethoven, dessen Schaffen jetzt immer mehr vergeistigter Empfindungsausdruck wird, so häufig zur künstlichsten aller musikalischen Formen, der Fuge, seine Zuflucht nimmt. Und doch ist dieser Widerspruch nur ein scheinbarer, und doch kann ich bei aller Verehrung für sie Thayer und Riemann nicht zustimmen, wenn es im vierten Band ihrer Beethovenbiographie heißt: „der naturgemäße Ausdruck seines Innern war die Fuge nicht; seine jetzt neu erwachte Vorliebe für diese Form war eine theoretische ... Seine ganze Natur, wie sie sich bis dahin entwickelt, wies ihn auf die unmittelbare und nicht in dieser Weise gebundene Aussprache hin". Also Beethoven soll zu einer Zeit, wo seine Musik aus tiefsten Gefühlsquellen hervorströmte, aus rein äußerlichen Gründen seiner Natur Gewalt angetan und eine Ausdrucksform gewählt haben, der er innerlich fremd gegenüberstand! Wird dadurch sein Gesamtbild nicht in ein falsches, entstellendes Licht gerückt?

Untersuchen wir einmal, was die ideelle Grundlage, der geistige Gehalt der Fuge in abstracto ist.

Eine bestimmte Empfindung, die schon im Thema klar zutage tritt, kommt darin zum Ausdruck und wird sozusagen von den verschiedensten Gesichtspunkten aus beleuchtet. Wie reich der Komponist dabei auch Phantasie und Können walten lasse, immer ist es doch der eine Gedanke, der alles beherrschend sich behauptet (selbst wo eine Fuge auf mehrere Themen aufgebaut ist, stellen diese nicht sowohl verschiedene Empfindungen dar, als verschiedene und sich zugleich ergänzende Seiten desselben Empfindens!) So gibt es denn keine Form, die ihrem geistigen oder gefühlsmäßigen Gehalt noch ausdruckssicherer wäre als die Fuge, und die sich deshalb besser dazu eignete, in erschöpfender und zusammenfassender Weise eine bestimmte Empfindung zu vertonen. Der Akzent liegt dabei auf einer Empfindung, denn wo es sich um einen Kampf von Empfindungen handelt, da versagt diese Form. Wollte man einwerfen, daß, wenn eine übermächtige Empfindung nach Entäußerung drängt, der Komponist schwerlich die komplizierteste aller Formen zu Hilfe nehmen würde, so könnte man darauf erwidern, daß derselbe Einwurf z. B. auch beim Sonett, einer der kompliziertesten Dichtungsarten zutreffen würde, und doch ist die Literatur überreich an Sonetten von ergreifendstem Stimmungsgehalt. Außerdem haben aber die Meister die Kontrapunktik mit solcher Souveränität beherrscht, daß sie einen Zwang kaum dabei empfanden. Und daß die Fuge für Beethoven jetzt etwas ganz anderes als ein theoretisches Problem war, das beweisen deutlich seine Worte zu Holz: „Eine Fuge zu machen, ist keine Kunst, ich habe deren zu Dutzenden in meiner Studienzeit gemacht. Aber die Phantasie will auch ihr Recht haben, und heutzutage muß in die althergebrachte

Form ein anderes, ein wirklich poetisches Element kommen." Und in diesem Geist hat Beethoven sie behandelt, „Con alcune licenze", wie es in der Sonate op. 106 heißt, einer Freiheit, die das Gegebene als ein Notwendiges, die strenge Form als freien Empfindungsausdruck erscheinen läßt. —

Nur eine Kompositionsgattung noch gibt es, die in der Kraft, einen einzigen Gedanken voll erschöpfend auszusprechen, der Fuge sich annähert, und zwar das „Thema mit Variationen". Und auch diese Form hat Beethoven gerade in den letzten Werken gern herangezogen und hat sie — und hierin liegt ein bedeutsames Moment — genau wie die der Fuge besonders häufig für die Schlußsätze benutzt. Was ergibt sich daraus? Daß es ihm hier überall darauf ankam, die Entscheidung, zu der er sich in den ersten Sätzen durchgerungen, im letzten in überzeugendster Weise darzulegen. Weit entfernt also davon, daß der Dichter damit dem Musiker Konzessionen machte, ist es ganz im Gegenteil der Dichter, der in gewissem Sinne den Musiker zurückdrängte. Als Musiker war in ihm in den früheren Werken immer der Wunsch wachgeblieben, diesen einen in jedem Betracht wirkungsvollen Abschluß zu geben. „Künstler verlangen Applaus", soll er einmal gesagt haben, und wenn ihm auch wohl wenig an dem rein äußerlichen Beifall der Menge lag, so fühlte er doch das Befreiende, das nach einer Reihe aus den tiefsten Abgründen der Seele geschöpfter Sätze ein versöhnend heiterer Abschluß hat. So können wir es uns erklären, daß Kompositionen, die so von Gefühl durchtränkt sind, und sich zu solchen Höhen der Inspiration erheben, wie das Violinkonzert und das Klavierkonzert in Es, um nur diese zwei zu nennen, mit so verhältnismäßig leicht gewogenen Schlußsätzen enden. In der Zeit, als sie entstanden, wie überhaupt bis zu jener letzten Epoche, verwarf Beethoven die Fuge als Schlußsatz wegen ihrer formalen Schwerverständlichkeit; er wollte, daß dieser nicht neue Rätsel aufgebe, sondern die vorher gestellten behaglich löse. Alle solche Erwägungen existierten für ihn danach aber nicht mehr. Das Publikum, der ausübende Künstler, alles wurde vergessen über dem Wunsch, dem einen Gedanken, der ihn erfüllte, die erschöpfendste Einkleidung zu geben. Und so ist es — ich wiederhole es — gerade der Dichter in ihm, der ihn jetzt immer wieder zur Fugenform, ebenso wie zu der des Themas mit Variationen, greifen läßt. Damit verschwindet aber auch der oben angedeutete Widerspruch, und wir sehen auch hier den Meister als Menschen und als Künstler in höchstem Einklang mit sich selbst. —

In diesem Zusammenhang darf nicht unerwähnt bleiben, daß man häufig von einem Altersstil Beethovens gesprochen hat, in demselben Sinne, wie man es etwa bei Goethe, dem 70jährigen, tut. Aber haben wir ein Recht dazu, bei Beethoven, der, als die Eigentümlichkeiten der letzten Stilwandlung sich

deutlicher zu erklären anfingen, ein Vierziger war und der eben erst das 50. Jahr erreicht hatte, als sie bereits seinem ganzen Schaffen das charakteristische Gepräge gaben? Man denke an Gluck, der 48 Jahre alt war, als er seinen Orpheus schrieb, und damit erst seine Laufbahn als Reformator der Oper begann; man denke an Händel, der 53 Jahre alt war, als er sich seiner eigentlichen Mission bewußt wurde und nun erst mit dem Saul jene Kette von Meisterwerken eröffnete, die über Israel, Josua, Messias usw. zur Jephta führte; man denke endlich an Haydn, der als hoher Sechziger seine „Schöpfung" und „Jahreszeiten" schrieb, die beiden Werke, die wahrscheinlich seinen Namen am längsten lebendig erhalten werden. Und da sollten wir bei Beethoven, dem lebensstarken und trotz allem lebensfreudigen Vierziger von einem Altersstil sprechen?

Übrigens geht es um so weniger an, das häufige Erscheinen kontrapunktischer Sätze in dieser letzten Periode seines Schaffens auf eine plötzlich erwachte Vorliebe für traditionelle Bildungen oder die formalen Elemente der Kunst zurückzuführen, als er jetzt den üblichen Formgestaltungen mit noch viel größerer Selbständigkeit als früher gegenübertritt. In seinen letzten Sonaten und Quartetten sehen wir die alte Form nur noch in Andeutungen vorhanden. Nach dem, was früher über diesen Punkt gesagt wurde, wird man erkennen, daß dieses Sich-Loslösen von den gegebenen Formen durch den intimen Charakter des Inhalts bedingt wurde. Der Mensch, der jetzt zu uns spricht, hat das Leben innerlich überwunden, wie große Ansprüche es auch äußerlich an ihn machen möge, seine Seele, der Urquell seines Schaffens, bleibt unberührt davon. Der Sturm der Leidenschaft hat sich ausgetobt, eignes Leid, eigne Freude zittern nur noch wie dunkle Erinnerungen in seiner Brust nach. Die Vergangenheit liegt wie in Nebel gehüllt hinter ihm, die Gegenwart wird kaum noch empfunden — es ist ein Leben außerhalb von Raum und Zeit, das er lebt. Wie auf jenem Stielerschen Bilde sucht sein Blick jetzt beständig fremde Fernen, der Zustand seines Schaffens ist in viel höherem Maße noch als zuvor der eines Entrücktseins, einer Extase, eines Besessenseins — sein ganzes Wesen zeigt die Spuren davon: er vergißt Essen und Trinken, laut singend, den Takt mit den Füßen stampfend, schreibt er seine Eingebungen nieder. Es sind Visionen, nicht Erlebnisse, die er uns gibt, und diesen visionären Charakter erhält mehr und mehr auch seine Musik. Augenblicke der Unrast mögen über ihn kommen, Erinnerungen wie Wolkenschatten an ihm vorüberhuschen, die heiße Sehnsucht, die Träume seiner Seele Wirklichkeit werden zu sehen, ergreifend in seiner Musik wiederklingen. Aber stärker als alles ist der Gedanke, daß er Herr seines Geschickes ist, daß ein Gott ihm gab, zu singen, im Singen die Welt von sich abzutun, und seine eigene Welt der

Liebe und Schönheit heraufzubeschwören. Und dieser Gedanke gibt ihm ein Gefühl so dankerfüllter Sicherheit, daß er trotz allem und allem seine Stimme in stiller Verklärung oder hellem Jauchzen zu dem erhebt, der ihn so vor der ganzen Menschheit begnadet.

Im Schlußchor der Neunten Symphonie, dem Lied an die Freude, hat dieses Empfinden seinen begeistertsten Ausklang gefunden.

Und wie die Erkenntnis, zu der er sich mit der Fünften Symphonie durchgerungen, seinem Schaffen eine entscheidende Wendung gab: keines seiner ferneren Werke klingt mit der tragischen Note aus, wie manche der früheren, so wirft die neue Erkenntnis, die ihm mit der Neunten geworden, daß der Weltenschöpfer den Menschen nicht zum Leide, sondern zur Freude ins Leben gesandt, ihr strahlendes Licht auf alles, was seitdem noch entstand. Die Sprache erschütternden Ernstes, die wir noch im ersten Satz der Neunten vernehmen, verstummt und wenn sich auch dunkle Regungen noch melden, im ganzen ruht doch ein Hauch stiller, heiterer Verklärung über den letzten Werken. Kraft und Liebe erschienen uns als das Wesen der Beethovenschen Persönlichkeit. Die Liebe tritt jetzt an die erste Stelle und ihr allumfassender, der ganzen Menschheit zugewandter Charakter findet Ausdruck in dem volkstümlichen Ton, den seine Themen jetzt so oft anschlagen. Die Kraft aber äußert sich mehr als ein selbstbesinnlicher Trotz, der die weichen Regungen des Herzens zurückdämmen möchte, wie aus Furcht, daß sie sein Wesen sonst ganz überfluten könnten.

Mit dieser Vergeistigung des Inhaltlichen geht eine immer freiere Behandlung der Formen Hand in Hand. An Stelle der im Streichquartett üblichen vier treten fünf, sechs, sieben Sätze. Wo die Sonatenform angewandt wird, ist die Linienführung nicht mehr so straff wie früher, die zweiten Themen werden beispielsweise nicht mehr so sorgsam vorbereitet. Auch die Durchführungen sind nicht mehr so breit angelegt. Deuten die häufigen kürzeren Sätze darauf hin, daß im Gefühlsleben des Meisters jetzt rascher vorübergehende Stimmungen vorherrschen, so zeigt der häufige Wechsel von Takt und Tempo innerhalb der Sätze, zeigen die vielen Rezitative oder rezitativartigen Stellen, in denen die Töne mit fast sprachlicher Bestimmtheit zu uns reden, wie seine Musik jetzt auch den feinsten Schwingungen des Empfindens nachgeht. Endlich sei noch der ungewöhnlichen Länge der meisten seiner Spätwerke Erwähnung getan, zu deren Erklärung ein Wort Nietzsches im Ecce Homo beitragen möge: „Die Länge, das Bedürfnis nach einem weitgespannten Rhythmus ist beinahe das Maß für die Gewalt der Inspiration, eine Art Ausgleich gegen deren Druck und Spannung.“ Wir können es bei diesen Bemerkungen, die in den folgenden Kapiteln noch mannigfache Erweiterungen erfahren werden,

bewenden lassen. Es kam uns hier nur darauf an, das Wesen der letzten Phase des Beethovenschen Schaffens im allgemeinen zu charakterisieren.

Wollten wir zum Schluß die drei Phasen der Entwicklung Beethovens in eine Formel fassen, so könnten wir sagen:

In der ersten liegt der Nachdruck auf der Form, der genialen Verwertung des Gegebenen; die zweite erhält ihre Bedeutung durch den wunderbaren Einklang eines ganz individuellen Gehaltes mit den gegebenen, aber in Beethovenschem Geiste ausgestalteten Formen; in der dritten liegt der Nachdruck auf dem Gehalt — die gegebenen Formen müssen freieren, aus ihm geborenen Platz machen. —

Alle diese Wandlungen aber im Gehalt sowohl wie in der Form sind im letzten Grunde — und das ist das für das Verständnis Beethovens Entscheidende — auf psychologische Vorgänge zurückzuführen. In keinem sind der Mensch und der Künstler schwerer als in ihm voneinander zu trennen, und diejenigen — und deren sind nicht wenige — für die zwischen beiden ein unlösbarer Widerspruch besteht, lassen ihm schlecht Gerechtigkeit wiederfahren. Wohl gibt es in seinem Leben Dinge, die wir uns daraus fortwünschen möchten, aber sie bedeuten, gemessen an dem Ganzen seines Handelns nicht mehr als vereinzelte Stücke, wie die Schlachtsymphonie für das Gesamtbild seiner Lebensleistung, in das sie so schlecht hineinpassen. Wie wir sie vergessen, wenn wir von dem Künstler sprechen, so müssen wir jene Einzelheiten zurücktreten lassen, wenn wir uns den Menschen vergegenwärtigen. Denselben stetigen, großzügigen Rhythmus, in dem sein Schaffen sich in beständiger Steigerung entwickelt, offenbart auch die fortschreitende Entfaltung seiner Persönlichkeit. Und es ist dieser herrliche Einklang zwischen Sein und Schaffen, der uns mit dem herben Mißklang zwischen seinem inneren und äußeren Leben aussöhnt, wie er allein auch ihn damit auszusöhnen imstande war.

Immer stiller gestaltet sich Beethovens Leben nach außen hin. Je weiter die Grenzen, innerhalb deren sein Geist und Gemüt sich bewegen, um so enger zieht sich der Kreis, innerhalb dessen sein Leben sich abspielt. Es sind allein noch die Werke, nach denen die einzelnen Stadien seines Weges während der wenigen noch übrigen Jahre sich bemessen, ihnen gegenüber erscheint alles andere von geringem Belang. So läßt sich, was von Begebnissen zu erwähnen wert erscheint, kurz genug zusammenfassen. Nach wie vor ist es der Neffe, um den sich des Meisters weltliche Interessen drehen. Wir brauchen uns bei den unerfreulichen Einzelheiten seiner Laufbahn, die für Beethoven trotz aller Liebe, die er an ihn verschwendete, eine fast ununterbrochene Kette von Enttäuschungen wurde, nicht aufzuhalten. Nur seine Beziehungen zu seinem gro-

ßen Onkel kommen für uns in Betracht, und nur weil sein Eintritt in das Leben Beethovens eine Zeitlang von so bedeutenden Rückwirkungen auf dessen Schaffenstätigkeit war, haben wir ihm im Vorhergehenden einen so großen Raum zugestanden.

Die regelmäßigen sommerlichen Übersiedelungen nach einer der an Naturschönheiten damals noch so reichen Vorstädte Wiens (Heiligenstadt und Nußdorf 1817, Mödling 1818, 19, 20, Unterdöbling und Baden 1821, Oberdöbling 1822, Hetzendorf und Baden 1823) brachten nach wie vor einige Abwechslung in Beethovens sonst so eintöniges Dasein. Aber auch sie wurden genau wie seine Wiener Wohnungen nur zu häufig eine Quelle von Sorgen und Ärgernissen für ihn. Denn von der Wahl der Wohnung hing um so mehr für ihn ab, als seine Gesundheit fortwährend Anlaß zu Besorgnissen gab. Bald hören wir von rheumatischen und gichtischen Schmerzen, die ihn quälen, bald wieder hat ihn die ihm „höchst ekelhafte" Gelbsucht, die Vorläuferin des Leberleidens, das seinem Leben ein Ziel setzen sollte, in ihren Krallen. Dann wieder klagt er über Ohrenschmerzen, die ihn während der Wintermonate „gewöhnlich" befallen und endlich machen ihm auch seine Augen zu schaffen — „er soll sie sehr schonen, rät ihm der Arzt, sonst werde er wenig Noten mehr schreiben". Daß die vielen seelischen Erregungen dieser Jahre nicht wenig mit solchen Krankheitserscheinungen zu tun hatten, ist wohl anzunehmen. Aber ein wichtiges Moment bildete dabei auch seine Lebensweise und diese wurde nicht wenig durch seine fast fanatische Vorliebe für den Aufenthalt in der freien Natur beeinflußt. Sie trieb ihn oft vor Tage schon ins Freie hinaus, sie ließ ihn, wenn umfangen von ihrem Zauber der Geist des Schaffens in ihm wach wurde, Raum und Zeit vergessen, daß er oft barhäuptig und ohne Rock in Wind und Wetter stundenlang umherirrte, gejagt von dem Ansturm seiner eigenen Ideen, um erst abends matt und hungrig heimzukehren. Solche Lebensgewohnheiten erscheinen um so seltsamer, wenn wir zu gleicher Zeit hören, daß er sich vor Gartenluft zu hüten habe. In einem Brief an den Bruder Johann vom 26. Juli 1822, in welchem er sich über die Wohnung, die dieser für ihn gemietet, beklagt, heißt es ausdrücklich: „Die Zimmer gehen in den Garten, nun ist aber Gartenluft gerade die unvorteilhafteste für mich." So läßt er immer und überall sich von der Empfindung treiben, vor ihren Regungen müssen auch die Rücksichten auf seine Gesundheit schweigen und man denkt mit Wehmut daran, wieviel länger ein geregelteres Leben ihn der Welt hätte erhalten können. Und doch — auch hierin ist er ganz er selbst, auch hierin ganz in Einklang mit dem Grundakkord seines Wesens, das ihn zwingt, sich selbst zum Trotz sich treu zu sein.

Mit dem eben erwähnten Briefe tritt uns zum erstenmal nach langer Pause

der Bruder Johann wieder entgegen. Seit jenem Besuche Beethovens in Linz und seinem mißglückten Versuch, die unselige Ehe Johanns mit Therese Obermayer zu verhindern, hatten die Brüder wenig voneinander gehört. Mittlerweile hatte Johann seine Apotheke verkauft und war der Besitzer des Landgutes Wasserhof bei Gneixendorf in der Nähe von Krems geworden. Er tat sich nicht wenig darauf zugute, nannte sich stolz Gutsbesitzer und ließ, als er einmal seinen Bruder nicht zu Hause antraf, eine Karte zurück: „Johann van Beethoven, Gutsbesitzer", worauf Beethoven sie ihm umgehend zurückschickte, nachdem er auf die Rückseite geschrieben: „Ludwig van Beethoven, Hirnbesitzer". Da Johann den Winter gewöhnlich in Wien verbrachte, so war es natürlich, daß sich allmählich wieder ein engerer Verkehr zwischen den Brüdern entwickelte, obwohl Beethovens Abneigung gegen seine Schwägerin um nichts geringer oder weniger begründet war, als die gegen die Mutter Karls. Nur zu bald machte auch sie durch ihren leichtfertigen Lebenswandel von sich reden; wie Schindler berichtet, nahmen ihre Ausschreitungen immer zügellosere Formen an und führten „1823 zu lauten Skandalen in den Kasernen, darin Frau von Beethoven fast täglich ihre Liebhaber (Offiziere) besuchte, mit denen sie auf öffentlichen Promenaden zu sehen war". Johann wußte von dem Treiben seiner Frau, war aber zu schwach, und wohl auch zu wenig um seine Ehre bekümmert, um ihr energisch entgegenzutreten. Wie einsam muß Beethoven sich gefühlt haben, wenn er trotzdem alles, was in seinen Kräften stand, tat, um das Verhältnis zu seinem Bruder so freundschaftlich wie möglich zu gestalten, nahm er im Herbst 1822 doch sogar im Hause von Johanns Schwager, dem Bäckermeister Obermayer, Wohnung. Und Johann zeigte sich seines großen Bruders doch wenig würdig. Man braucht ihn nicht, wie es seit Schindlers Vorgang gewöhnlich geschieht, in Grund und Boden zu verdammen, aber ebensowenig kann man den Weißwaschungsversuch Thayers als gelungen erachten. Es war ganz der vornehmen Natur Thayers gemäß, daß er dem so hart Angegriffenen gegenüber völlige Unparteilichkeit walten lassen wollte, aber dieses Bestreben und vielleicht auch der Wunsch, zu zeigen, daß seine Voreingenommenheit für Beethoven ihn nicht ungerecht gegen andere mache, ließen ihn vieles in milderem Lichte sehen als es verdiente. Soviel steht nach dem Zeugnis der Zeitgenossen fest: Johann war sich ebensowenig der moralischen und künstlerischen Größe seines Bruders bewußt wie der Verpflichtung, die auf ihm, dem Nächststehenden, ruhte, dem vom Schicksal so schwer Geschlagenen seinen Weg nach Möglichkeit zu erleichtern. Er sprang ihm wohl einmal mit ein paar Gulden bei, aber er tat es ohne Liebe und bedrängte ihn hart um die Rückerstattung des Geldes; er brüstete sich gern mit seinem berühmten Bruder, aber sein Benehmen gegen ihn bewies nichts von der Ehrfurcht, die sein Genie, sein Cha-

rakter und sein Unglück in allen anderen, die ihm nahe traten, erweckte. Nichts kann ergreifender sein, als die Zärtlichkeit, die immer wieder aus Beethovens Briefen an ihn hervorleuchtet und die Ängstlichkeit, mit der er jedes Zerwürfnis auszugleichen trachtet. Als die oben erwähnte Wohnungsangelegenheit eine Verstimmung hervorgerufen hatte, da bittet er ihn, zu ihm zu kommen: er habe nichts wider ihn, er messe ihm nicht die Schuld bei, sein Wille sei gut gewesen: „laß nicht ein Band zerreißen, schreibt er, welches nicht anders als ersprießlich für uns beide sein kann" und schließt: „Ich umarme dich von Herzen u. bin wie immer dein treuer Bruder Ludwig." „Friede, Friede, sei mit uns, heißt es bei einer anderen Gelegenheit, Gott gebe nicht, daß das natürlichste Band zwischen Brüdern wieder unnatürlich zerrissen werde. Ohnehin dürfte mein Leben nicht mehr von langer Dauer sein." Und er entschuldigt sich, „ohnehin bin ich durch meine 3½monathliche Kränklichkeit sehr, ja äußerst empfindlich und reizbar". Ist alles wieder ausgeglichen, dann zieht er ihn gerne in seinen geschäftlichen Angelegenheiten zurate, ja überläßt ihm wohl allzu vertrauensselig ihre Durchführung. Dann bricht sich auch sein alter Humor wieder Bahn, er tituliert ihn „Liebes Brüderl!, Großmächtigster Gutsbesitzer!" und schließt „Jetzt lebe wohl, bestes Brüderl! lies alle Tage das Evangel; führe dir die Episteln Petri u. Pauli zu Gemüt, reise nach Rom u. küsse dem Papst den Pantoffel". —

Eine Reihe interessanter Persönlichkeiten taucht auch in diesem Jahre in Beethovens Kreise auf. Meist handelt es sich um Fremde, in denen die Begeisterung für seine Werke den Wunsch rege gemacht hatte, ihn von Angesicht zu Angesicht kennen zu lernen. Mancher ist darunter, der durch die Zauberkraft seines Genius vom Saulus zum Paulus, vom Verächter zum Bewunderer seiner Kunst geworden war. So Zelter, der Freund Goethes, der früher entschiedene Abneigung gegen seine Werke geäußert hatte und jetzt bei einem Besuche in Wien sich's nicht versagen wollte, „den Mann noch einmal in diesem Leben von Angesicht zu sehen, der so vielen Guten, zu welchen er sich gerne mitzähle, Freude und Erbauung verschafft und den hochzuachten und zu lieben er nie aufhören werde". So Karl Maria von Weber, von dessen verständnislos abfälliger Beurteilung der Heroischen Symphonie wir früher gehört haben und der nach der Dresdener Aufführung des Fidelio unter seiner Leitung (1823) ihm schrieb: „Jede Vorstellung wird ein Festtag sein, an dem es mir erlaubt ist, Ihrem erhabenen Geist die Huldigung darzubringen, die im innersten meines Herzens für Sie lebt und wo Verehrung und Liebe sich den Vorrang streitig machen." Bald darauf war Weber zur Aufführung seiner Euryanthe in Wien und suchte Beethoven, auf den der Freischütz nach dem Studium der Partitur einen außerordentlichen Eindruck gemacht hatte, auf. Sein Schüler

Benedikt, der ihn begleitete, beschreibt die Erscheinung des Meisters folgendermaßen: „So muß Lear oder die ossianischen Barden ausgesehen haben. Das Haar dick, grau, in die Höhe stehend, hie und da ganz weiß, Stirn und Schädel wunderbar breit gewölbt und hoch wie ein Tempel, die Nase viereckig wie die eines Löwen, der Mund edel geformt und weich, das Kinn breit, mit jenen wunderbaren Muschelfalten, die alle seine Porträts zeigen und aus zwei Kinnbackenknochen gebildet, die dafür geschaffen schienen, die härtesten Nüsse knacken zu können. Über das breite, blatternarbige Gesicht war dunkle Röte verbreitet; unter den finster zusammengezogenen buschigen Brauen blickten kleine leuchtende Augen mild auf den Eintretenden, die zyklopisch eckige Gestalt, welche Webers nur wenig überragte, war in einen schäbigen, an den Ärmeln zerrissenen Hausrock gekleidet. Beethoven erkannte Weber, ehe er ihm genannt war, schloß ihn in die Arme und rief: „Da bist du ja, du Kerl, du bist ein Teufelskerl! Behüt dich Gott!" Weber selbst berichtet an seine Frau: „Die Hauptsache war, Beethoven zu sehen. Dieser empfing mich mit einer Liebe, die rührend war; gewiß 6—7 Mal umarmte er mich aufs herzlichste und rief endlich in voller Begeisterung: Ja Du bist ein Teufelskerl, ein braver Kerl! Wir brachten den Mittag miteinander zu, sehr fröhlich und vergnügt. Dieser rauhe, zurückstoßende Mensch machte mir ordentlich die Cour, bediente mich bei Tische mit einer Sorgfalt wie seine Dame p. p. kurz dieser Tag wird mir immer höchst merkwürdig bleiben, wie allen, die dabei waren. Es gewährte mir eine eigene Erhebung, mich von diesem großen Geiste mit solcher liebevollen Achtung überschüttet zu sehen."

Auch Rossinis Weg kreuzte sich damals für einen flüchtigen Augenblick mit dem Beethovens. Der geistreiche Italiener, dessen sinnenfreudige Musik einer seit Jahrzehnten von Krieg und Not bedrückten Welt wie ein Evangelium neuer Lebensfreude aufgegangen war, kam 1822 selbst nach Wien, wo besonders sein „Barbier" ihm längst alle Herzen erobert hatte. Auch auf Beethoven hatte das Werk, dessen genialischem Wurf sich niemand so leicht verschließen konnte, seinen Eindruck nicht verfehlt. Aber während die Wogen des Rossini-Enthusiasmus immer höher gingen und auch die schwächsten seiner Werke mit so urteilslosem Jubel aufgenommen wurden, daß vielen die Sache der deutschen Kunst ernstlich gefährdet erschien, blickte Beethoven mit unerschütterlichem Vertrauen in die Zukunft. Er wußte, daß eine Kunst, die auf den Beifall der Massen berechnet, nur dem Tage diente, mit dem Tage auch hingehen müsse, daß aber eine Kunst wie die seine, die ihrer Zeit weit vorauseilend künftigen Geschlechtern erst ihre letzten Geheimnisse zu offenbaren bestimmt war, sobald nicht untergehen könne. Deshals durfte er den Besorgnissen seiner Freunde mit den stolzen Worten begegnen: „Nun den Platz in der

Kunstgeschichte können Sie mir doch nicht nehmen!“ Nein, nicht den Platz in der Kunstgeschichte und was mehr ist, nicht den Platz im Herzen der Menschheit, in dem seine Werke weiter leben werden, wenn das meiste, was Rossini hinterlassen, kaum von der Kunstgeschichte noch erinnert sein wird! —

Rossini hatte Beethovens Streichquartette gehört und ihm war eine Ahnung von der Größe dieser ihm so fernen Kunst aufgegangen. Da hatte auch er dem fremden Meister seine Huldigung darbringen wollen und sich, wie er Hanslick 45 Jahre später erzählte, „beeilt, ihn aufzusuchen“. Beethoven hatte ihn sofort und sehr artig aufgenommen. Aber der Besuch währte nicht lange, denn Beethoven hörte an diesem Tage besonders schlecht und so war die Konversation mit ihm „geradezu peinlich“. Damit ist endlich die von Schindler verbreitete Darstellung widerlegt, Rossini habe zweimal bei Beethoven vorzusprechen versucht, Beethoven habe sich aber beide Male entschuldigen lassen, eine Darstellung, die schlecht mit dem zusammenstimmt, was wir über das Verhalten Beethovens anderen Künstlern gegenüber wissen.

Wenn wir noch einiger anderer Männer, die damals in Beziehungen zu Beethoven traten, Erwähnung tun, so geschieht es hauptsächlich, weil ihre Schilderungen des Eindrucks, den der Meister auf sie machte, besonders geeignet sind, dem Leser seine Gestalt greifbar nahe zu bringen. Rochlitz, der uns schon bekannte geistvolle Schriftsteller, lernte Beethoven im Jahre 1822 kennen. Aus seinen ausführlichen Berichten über seine Zusammenkünfte mit ihm ist einer besonders interessant, der uns Beethoven in seiner besten, aufgeknöpftesten Laune zeigt: „Beethoven, so heißt es da (wir zitieren nur das Wesentliche), war die ganze Zeit über überaus fröhlich, mitunter höchst possierlich und alles, was ihm in den Sinn kam, mußte heraus („Ich bin nun einmal heute aufgeknöpft“, so nannte er's). Aus allem leuchtete aber eine wahrhaft kindliche Gutmütigkeit, Sorglosigkeit, Zutraulichkeit gegen alle, die ihm nahe kamen, hervor. Selbst seine keifenden Tiraden — wie jene gegen die jetzigen Wiener — werden ohne allen Hochmut, ohne alles Erbitterte und Gehässige der Gesinnung herausgepoltert. Auch beweiset er im Leben, daß er demselben, der ihn schwer verletzt und gegen den er in der einen Stunde am heftigsten geeifert, in der zweiten den letzten Taler hingibt, wenn dieser ihn nötig hat.“ Bei einer anderen Gelegenheit äußerte Rochlitz den Wunsch, Beethoven möchte eine Musik zum Faust, ähnlich der zum Egmont schreiben. „Ha! rief er da aus, und warf die Hand hoch empor, das wär' ein Stück Arbeit! Da könnt' es was geben!“ In dieser Art fuhr er eine Weile fort, malete die Gedanken sich sogleich und gar nicht übel aus und sah dabei zurückgebeugten Hauptes starr an die Decke. Aber, begann er hernach, ich trage mich schon eine Zeit her, mit drei anderen großen Werken. Viel dazu ist schon ausgeheckt, im Kopfe

nämlich. Diese muß ich erst vom Halse haben. Zwei große Symphonien, und jede anders; und ein Oratorium. Und damit wird's lange dauern; denn, sehen Sie, seit einiger Zeit bring' ich mich nicht mehr leicht zum Schreiben. Ich sitze und sinn' und sinne, ich hab's lange, aber es will nicht auf's Papier. Es grauet mir vor'm Anfange so großer Werke. Bin ich drin, da geht's wohl ..." Eine Bemerkung, wie die letztere, wirft ein helles Licht auf eine Eigenschaft des Beethovenschen wie alles echt künstlerischen Schaffens, auf die wir mehr als einmal hingewiesen haben: das Dämonische, Unbewußte, das ihn zum willigen Sklaven seines Genius machte und seine Werke häufig einen Charakter und Dimensionen annehmen ließ, von denen er am Anfang selbst nichts geahnt. Ihm graute vor dem Anfang großer Werke, wie einem wohl grauen mag, der einen weiten Weg anfängt, von dem er nicht weiß, wohin er ihn führen, wie er sich gestalten, wann er enden werde.

Am 5. November 1823 erschien im Wiener Morgenblatt ein Aufsatz über Beethoven, als dessen Verfasser Hans Volkmann Johann Sporschill festgestellt hat, der für Beethoven 1823 einen Operntext schrieb, einen der vielen, die unbenutzt im Pulte des Meisters liegen blieben. Daß bei Lebzeiten Beethovens eine derartige Arbeit, die seine Lebensgewohnheiten bis in kleinste Einzelheiten beschreibt, erscheinen und schon zehn Tage später in einer anderen, der Wiener Theaterzeitung, abgedruckt werden konnte, beweist vielleicht besser als vieles andere, wie stark Beethoven und alles, was ihn betraf, seine Mitbürger interessierte und beschäftigte. Wir führen einige charakteristische Stellen daraus an: „Ludwig van Beethoven gehört zu jenen Männern, welche nicht nur Wien und Deutschland, sondern Europa und unser ganzes Zeitalter verherrlichen. Beethovens Leben ist, wie er sich auch selbst ausdrückt, mehr ein Intensionsleben, die Ereignisse der Außenwelt berühren ihn nur wenig, er ist ganz der Kunst eigen. Die späte Nacht findet ihn an seinem Pulte und der früheste Morgen ruft ihn wieder zu demselben. Ihm gilt die Kunst als Göttliches, nicht als Mittel sich Ruhm oder Geld zu erwerben. Ein Verächter alles Scheines, dringt er auf Wahrheit und Charakter, so im Leben wie in der Kunst. Er ist unfähig, sich zu verstellen. Verhältnisse, die seiner geraden Männlichkeit, seinen hohen Begriffen von Ehre zuwiderlaufen, bricht er. Er ist ganz der Mann, der nicht nur nichts Unbilliges tut, sondern, was selten ist in unserer Zeit, auch nichts Unbilliges leidet. Gegen Frauen hegt er eine zarte Achtung und seine Gefühle für dieselben sind jungfräulich rein. Gegen Freunde ist er mild, jeder derselben hat gewiß auf irgendeine Art seine gütige Gemütsart erfahren. Eine reiche Quelle des Wissens steht ihm zu Gebote, gegen das, was er verachtet, schleudert er beißende Sarkasmen. — Nicht leicht bringt er, selbst bei dem übelsten Wetter des Winters, einen ganzen Tag im Zimmer zu und

wenn er sich im Sommer auf dem Lande befindet, ist er gewöhnlich schon vor Sonnenaufgang in dem blühenden Garten Gottes. Sein Tisch ist einfach aber gut bestellt. Wein trinkt er mäßig. Er liebt es, wenn er im Winter zu Wien wohnt, nach Tische, bevor er seinen Spaziergang antritt, im Kaffeehause bei einem Schälchen Kaffee die Zeitung zu durchschauen, ein Pfeifchen zu schmauchen, wohl auch mit Freunden zu konversieren. — Fast täglich erhält er aus allen Teilen Europas, ja selbst aus dem fernen Amerika Beweise der Anerkennung seines Talentes. Einst nahm er in einem Gastzimmer das Vesperbrot ein. Der Aufwärter nennt seinen Namen. Dadurch aufmerksam gemacht, naht sich ein englischer Schiffskapitän, bezeugt die außerordentliche Freude, den Mann zu sehen, dessen herrliche Symphonien er selbst in Ostindien bewundernd gehört. Des Briten ungekünstelte Ausbrüche der Verehrung freuten ihn innig. Besucher aber, ihn zu sehen, liebt er nicht. Seine Zeit ist ihm zu kostbar. Außer an seiner Kunst hängt er mit ganzer Seele an seinem Neffen Karl. Er vertritt dem Waisen Vaterstelle im vollen Sinne des Wortes."

Auch der Name Franz Liszts taucht um diese Zeit in den Konversationsheften auf Liszt pflegte im späteren Leben sein Zusammentreffen mit Beethoven so darzustellen, daß er, von seinem Lehrer Czerny ihm zugeführt, ihm zuerst eine Bachsche Fuge, danach sein großes B-Dur-Trio vorspielte (wobei er auch die Geigen- und Cellostimme mit andeutete) und daß Beethoven ihm am Schluß sagte: „Du hast mich verstanden, nun gehe hin und lehre andere, mich verstehen." In seltsamem Gegensatz dazu steht eine Stelle in den Konversationsheften, wo Schindler Beethoven bittet, doch zu dem Konzert des kleinen Liszt zu kommen: „Nicht wahr, Sie werden die etwas unfreundliche Aufnahme von letzthin dadurch gutmachen, daß Sie morgen das Konzert des kleinen Liszt besuchen? Es wird den Kleinen aufmuntern." Nach Schindler wäre Beethoven dieser Bitte nicht nachgekommen, nach Liszt wäre er nicht nur dort gewesen, sondern nach dem Konzert auf das Podium gegangen und hätte den Knaben zu sich emporgehoben und geküßt. Man möchte nicht gern glauben, daß es nur Liszts Phantasie war, die ihm allmählich, was er wohl heiß gewünscht hatte, zum Geschehnis werden ließ, aber es ist schlecht vorstellbar, daß Beethoven dem Konzert, von dem er keinen Ton vernahm, bis zum Schluß beiwohnte und den Knaben, über dessen Leistungen er sich gar kein Urteil bilden konnte, in so ungewöhnlicher Weise auszeichnete. —

Es war oben von einem Oratorium die Rede, mit dessen Komposition Beethoven sich trug. Wahrscheinlich hatte er dabei das Werk im Sinne, um das ihn im August 1819 die Gesellschaft der Musikfreunde angegangen hatte. Ähnliche Aufforderungen und Anerbietungen gingen ihm jetzt von den verschiedensten Seiten zu. Amerikanische, russische, französische, englische Gesell-

schaften oder Verleger, von dem Wettkampf der Leipziger, Wiener, Berliner um seine Werke gar nicht zu reden, wünschten neue Kompositionen von ihm. „Man reißt sich um Werke von mir, schreibt er am 22. Juli 1822 dem Bruder, welch unglücklicher glücklicher Mensch bin ich!! wird nur meine Gesundheit gut, so dürfte ich noch auf einen grünen Zweig kommen." Auch der Plan einer zweiten Oper tritt wieder in den Vordergrund. In Grillparzer glaubte er endlich den geeigneten Textdichter gefunden zu haben. Aber obwohl von den beiden, von ihm vorgeschlagenen Stoffen, dem geschichtlichen „Drahomira" und dem Märchen von der schönen Melusine, der letztere Beethoven wohl zusagte, obwohl Theaterleiter und Sänger und Freunde den Meister drängten (Lichnowsky erklärte sich bereit, sich für die Summe, die Beethoven für die Oper wünsche, zu verbürgen), obwohl die Begeisterung, mit der der Fidelio bei der Neuaufführung 1823 aufgenommen wurde, einen besonderen Antrieb für den Meister bilden konnte, hatten doch auch diesmal die Verhandlungen kein greifbareres Resultat als die früheren und späteren mit Körner, Sporschill, Kanne und anderen. Man hat den Grund dafür in den vorgeschlagenen Stoffen gesucht — nach dem, was ich bei Besprechung des Fidelio über diesen Punkt gesagt, bedarf es nicht erst der Versicherung, daß ich dem nicht zuzustimmen vermag. Die Wandlung, die sich in den letzten Jahren in Beethovens Sein und Schaffen vollzogen, die immer entschiedenere Loslösung von der Außenwelt und Versenkung in die Welt des Innern, machten es ihm jetzt mehr denn je unmöglich, sich so in fremde Gestalten hineinzufühlen, wie es nötig war, wenn sie in seiner Musik zu Menschen von Fleisch und Blut, nicht bloß zu Theaterfiguren werden sollten. Nicht an den Stoffen, an ihm selbst lag es, wenn keiner seiner weiteren Opernpläne zur Reife kam.

Die Erwähnung des der Gesellschaft der Musikfreunde zugesagten Oratoriums zwingt mich, einen Vorwurf zu berühren, der im Zusammenhang damit gegen Beethoven erhoben worden ist. Wie gerne ginge man darüber mit Stillschweigen hinweg, denn wie klein und kleinlich erscheinen diese Dinge für den, dem Beethovens Persönlichkeit viel zu hoch steht, als daß dergleichen ihn berühren könnte. Aber dieser Vorwurf erbt sich wie eine böse Krankheit von Geschlecht zu Geschlecht fort, einer spricht ihn dem anderen nach und keiner nimmt sich die Mühe, ihn ernsthaft auf seine Wahrheit zu prüfen. Und doch ist er gar so leicht zu widerlegen. Es handelt sich darum, daß Beethoven häufig Vorschüsse auf Werke angenommen habe, die er dann gar nicht lieferte. Dieses Oratorium gehört zu ihnen. Tatsächlich zahlte die Gesellschaft Beethoven im August 1819 (wohlgemerkt unaufgefordert!) 400 Gulden, im Januar 1824 aber wartet sie noch immer auf die Erfüllung seines Versprechens und schreibt dieserhalb an ihn. Nun hatte aber Beethoven, wie er in seiner Antwort her-

vorhebt, nur erst einen Teil des Textes, auf den man sich geeinigt hatte, erhalten, den er aber wieder zurückgeben mußte, weil der Verfasser Bernard „noch viel daran ändern wollte“. Als das Gedicht endlich fertig war, erwies es sich als so poesie- und kraftlos, daß Beethoven ausrief: „Wie soll ich mich dazu begeistern?“ Aber der Plan war deswegen noch nicht aufgegeben. Noch bis Ende 1825 ist in Konversationsbüchern von dem Bernardschen Oratorium die Rede. Das Buch wird von Kanne überarbeitet, ohne dadurch wesentlich zu gewinnen. 1826 werden mit Kuffner, dem Textdichter der Chorfantasie, Verhandlungen wegen eines Oratoriums Saul gepflogen, auch von einem Requiem ist die Rede. Man sieht, Beethoven war ernstlich genug gewillt, sein Wort einzulösen, doch sein allzu früher Tod im März 1827 setzte all seinem Vorhaben ein Ziel. Wie die Gesellschaft selbst sich zu der ganzen Angelegenheit stellte, erhellt daraus, daß sie ihn nicht nur nie an die erhaltene Summe erinnerte, sondern ihn sogar zu ihrem Ehrenmitglied ernannte. Ähnliche Vorwürfe sind auch in Verbindung mit den Verlagshäusern Peters, Artaria und Steiner gegen Beethoven erhoben worden. Sie sind ebenso leicht zu entkräften. Peters hatte, als er sich zuerst an Beethoven um Manuskripte wandte, ihm einen Vorschuß von 300 Gulden geradezu „aufgedrängt“, weil er „denen Komponisten immer Geldvorschüsse mache“. Beethoven schickte ihm eine Reihe von Werken, die aber sämtlich nicht nach Peters Geschmack waren, so daß Beethoven ihm am 7. Juli 1823 schrieb: „Verschonen Sie mich mit Ihren ferneren Briefen, da Sie nie wissen, was Sie wollen.“ Trotzdem gingen die Verhandlungen bis zum 25. November 1825 weiter, ohne aber zu einem Resultat zu führen und am 30. November 1825 erhielt Peters die 300 Gulden in bar zurück. Von Artaria & Co. hatte Beethoven ebenfalls einen Vorschuß von 750 Gulden erhalten, zu denen später noch eine weitere Schuld von 150 Gulden kam. Die Tatsache, daß Artaria, wie Dr. Reinitz nachgewiesen, nach Beethovens Tode nur eine Schuldforderung von 150 Gulden geltend machte, zeigt aber, daß er in betreff der 750 Gulden vorher schon voll befriedigt war — bekanntlich erhielt er das große Quartett op. 130 im Verlag. Was endlich die Schuld an Steiner betrifft, so haben wir darüber früher schon ausführlich gesprochen. Bei derselben handelte es sich in der Hauptsache um Geld, das Beethoven, um seinem Bruder Carl zu helfen, aufgenommen hatte. Beethoven hat sich hier schweren Herzens dazu entschließen müssen, eine seiner Bankaktien zu verkaufen und mit dem Erlös die Schuld auf Heller und Pfennig getilgt. Schließlich sei der Vollständigkeit wegen noch erwähnt, daß Beethoven noch eine zweite Bankaktie drangab, um auch die Summe, die ihm in dem Leidensjahr 1813 von dem alten Freunde Brentano geliehen worden war, zurückzuzahlen, obwohl, wie Schindler ausdrücklich feststellt, „diese vortreff-



Beethoven

Kreidezeichnung von A. v. Kloeber, Wien 1817

lichen Menschen den Meister niemals an seine Schuld erinnerten". Der Leser mag jetzt selbst darüber urteilen, ob ein Schatten von Berechtigung für diese Anschuldigungen, die noch bis in die neueste Zeit nicht zur Ruhe gekommen sind, vorhanden ist. In ungetrübter Reinheit steht des Meisters Bild vor uns, es ist nichts in seinem Leben, was jenes Wort Sporschills Lügen strafte: „Er ist ganz der Mann, der nicht nur nichts Unbilliges tut, sondern auch nichts Unbilliges leidet."

Wir haben eine weite Strecke im Leben des Meisters im Fluge durcheilt, Persönlichkeiten und Werke bilden die Meilensteine, von bedeutungsvollen Ereignissen war kaum die Rede. Rüstig ist inzwischen die Arbeit an der großen Messe fortgeschritten, unterbrochen nur, wenn kleinere Werke den Wegemüden zum Ausruhen einluden. Die drei Sonaten op. 109, 110, 111, diese tiefsten Offenbarungen, die er der Welt mittels seines Lieblingsinstrumentes zu geben hatte, waren so entstanden, nicht in einem Zug, wie Schindler irrtümlich mitteilt, sondern in ziemlich weiten Abständen, op. 109 1820, op. 110 1821 (beendet am 28. Dezember), op. 111 1821 und 22.

Während die Hammerklaviersonate op. 106 noch durchaus den Charakter des Übergangswerkes trägt, eines Nebeneinander von altem und neuem, wobei jedes sich zu höchster Kraft des Ausdrucks erhebt, haben wir in den drei neuen Sonaten den vollendeten Ausdruck der letzten Wandlung im Stile des Meisters, wie wir ihn in diesem Kapitel schon eingehend darzustellen versucht. Alle drei verdanken ihr Entstehen Stimmungen, denen gegenüber jede Erinnerung an die Traditionen des Sonatenstiles verblassen mußte. In ihnen ist die Forderung der romantischen Richtung, daß die Empfindung sich jedesmal ihre eigene Form schaffen müsse, in hohem Maße erfüllt, aber dabei ist diese Empfindung die eines schönheitserfüllten Geistes, frei vom Überschwang ungezähmter Leidenschaft, gebändigt von einem unbezwinglichen Willen zur Schönheit, der die Wahrheit des Ausdrucks zu erhalten und doch auch die künstlerisch abgewogene Ausgestaltung der Form fest im Auge zu behalten weiß. Alle drei Eingangssätze lehnen sich noch an die Sonatenform an, aber schon dadurch, daß die zweiten Themen ohne jene deutliche äußere Vorbereitung — an der inneren fehlt es nie — eingeführt werden, die ein so charakteristisches Moment der älteren Sonatenform bildet, wird der straffe Umriß derselben gelockert und dem Ganzen eine freiere, phantastischere Haltung gegeben. Wie bei allen Werken dieser Periode zeigen auch bei diesen Anordnung und Art der Sätze überall eine freiere Hand und treten zugleich Kontrapunktik und Variationenform stark in den Vordergrund. Ebenso hat alle Rücksicht auf pianistische Wirkungen — an klavieristischen sind die drei Werke überreich — aufgehört. Und damit ist die Liste der Ähnlichkeiten zwischen ihnen noch nicht

erschöpft, denn auch inhaltlich sind sie deutlich Triebe desselben Stammes, Wiedergabe von Stimmungen, die bei aller Verschiedenheit doch immer auf dieselben seelischen Grundmotive hindeuten. Unter diesen ist das Bestimmende eine verklärte Resignation, nicht jene passive, die in blindem Glauben an die Macht des Schicksals, was es schickt, widerstandslos hinnimmt, sondern eine kraftvoll tätige, die sich mit dem Geschehenen abgefunden hat und aus den Ruinen der Vergangenheit sich eine neue Zukunft aufbaut. Die trotzig energischen Stellen, die in allen drei Sonaten dicht neben anderen wie von einem Hauch des Unirdischen umwebten stehen, sind Zeuge dafür.

Im ersten Satz der E-Dur-Sonate op. 109 (Maximiliane Brentano, der Tochter der Frankfurter Freunde gewidmet), schwankt die Stimmung zwischen zarter Fröhlichkeit und tiefernstem Empfinden, während der zweite wie ein Erwachen aus stillen Träumen zur harten Wirklichkeit anmutet. Trotzige Kraft läßt hier nur gelegentlich ein weicheres Gefühl aufkommen. Das Thema zu den Variationen des letzten Satzes gehört ebenso wie das zu den Variationen der dritten Sonate zu jenen höchsten Eingebungen, die in ihrer liedartigen Einfachheit aus der Seele des Volkes emporgequollen zu sein, in ihrer ergreifenden Gefühlsschwere uns einen Blick in die Seele der Menschheit selbst zu gewähren scheinen. Mit diesem Thema schließt die Sonate rührend einfach nach einer Kette von Variationen ab, deren erste wie eine Stimme aus himmlischen Gefilden zu uns herüberklingt, während in den anderen das Kräftige und das Zarte in anmutigem Wechsel für Licht und Schatten sorgen.

Die abgeklärte Heiterkeit, die diesen Satz erfüllt, klingt auch in dem ersten der As-Dur-Sonate noch nach, in den nur das kurze Es-Dur-Thema eine energischere Note bringt. Auch hier wird mit dem zweiten Satz (F-Moll) die elegische Stimmung, die im ersten atmet, gewaltsam verscheucht. Jener echt Beethovensche Humor bricht in ihm hervor, dessen jähe Wildheit nur schlecht das heiße Gefühl, das auf dem Grund seines Herzens wacht, zu verhüllen vermag — man beobachte das Ritardando vom 24. bis 27. Takt und das Fortissimo a tempo, das so grell die weichere Stimmung zerreißt, man beobachte das Ritardando im neunten Takt der Wiederkehr des Allegro molto nach dem Des-Dur-Zwischensatz und man beobachte vor allem den leise, versöhnlich ausklingenden Dur-Schluß. Doch Beethoven wäre kein Mensch, wenn er die Erinnerung an all das Leid, das er durchlebt, ganz zum Schweigen zu bringen vermöchte. Im nächsten Satz erhebt es noch einmal seine Stimme: in dem zu fast sprachlicher Bestimmtheit gesteigerten Rezitativ tönt uns die alte Frage an das Schicksal nach dem Warum? entgegen, in dem Arioso dolente weint sein Schmerz, schluchzt gegen Schluß hin laut auf und versinkt schließlich in dumpfes Brüten. Doch da klingt in das gebrochene As-Moll ein leiser Dur-

Klang hinein, das sanft tröstende As-Dur-Thema der Fuge, die sich unmittelbar anschließt. In allmählicher kräftiger Steigerung entwickelt sie sich, um dann plötzlich, mit unvermitteltem Wechsel nach G-Moll den Klagegesang wiederkehren zu lassen. Es ist, als müsse er sein Weh noch einmal hinaussingen, um sich davon frei zu machen, denn diesmal endigt er nicht mit dem resignierten Moll, sondern unerwartet hören wir wie fernen Orgelklang einen G-Dur-Akkord, er wiederholt sich wieder und wieder mit wachsender Stärke, und jetzt setzt „L'inversione della Fuga", die Umkehrung der Fuge, ein. An anderer Stelle zeigen wir, wie hier alle Hilfsmittel der Fugenkunst nur dem Zweck der Steigerung dienen; in Erfüllung des „Poi a poi di nuovo vivente" sehen wir, wie das alte Lebensgefühl, der Lebenswille wieder wach wird, wie sie ihn immer machtvoller ergreifen, daß die Vergangenheit erlischt und nur noch das Bewußtsein der ungebrochenen Kraft seine Seele erfüllt. Und in diesem Gefühl erhebt er seine Stimme zu einem Dankgesang, der mächtiger und mächtiger anschwillt, Glockenklang scheint uns zu umbrausen und in ihm schwingt sich in extatischem Jubel der Hymnus empor zu ihm, dem Inbegriff aller Kräfte und Güte, der ihn, den ärmsten der Sterblichen zum Reichsten aller macht.

Gottgefühl und Lebensgefühl fließen bei Beethoven in eins zusammen; seine Ehrfurcht vor dem Göttlichen äußert sich nicht als schwächliche Hingabe an dessen Willen, sondern als kraftvoll selbst vertrauendes Erfassen des Lebens, in das das Schicksal ihn gestellt. So gebiert das freudige Dankgefühl, das aus dem Schluß der As-Dur-Sonate herausklingt, den Willen zur Tat, der lebengestaltenden Tat, dem die hammerartigen Schläge des ersten Themas der C-Moll-Sonate so wuchtig Ausdruck geben. Schon aus der Einleitung spricht markige Entschlossenheit; nach einem Augenblick stillen Sinnens setzt sie sich mit dem Thema des Allegros rasch in die Tat um und dieses Thema beherrscht alles Folgende, bis es in kontrapunktischer Behandlung immer energischer gesteigert, plötzlich in jener As-Dur-Stelle als zweites Thema mündet, in deren strahlendem Einsatz wir den Meister zu sehen meinen, wie er überwältigt von dem eigenen Kraftgefühl die Arme weit öffnet, als möchte er die Schwachen und Beladenen alle an sein Herz ziehen. Feierlich still endet der Satz in C-Dur, in jener gefestigten Ruhe, die nur ein unerschütterliches Vertrauen zu sich selbst dem Menschen zu geben vermag. Und dieser Schluß bereitet nun die Stimmung für den zweiten Satz vor, über dessen Thema wir schon sprachen, über dessen Variationen eine Weihe liegt, wie über sonst nichts in der ganzen Klavierliteratur. Die letzten Variationen, die aus dunklen Tiefen sich zu immer lichteren Höhen aufschwingen, sind von einem mystischen Zauber, den zu schildern oder gar zu erklären das Wort machtlos ist. Wenn Bülow an einer Stelle den

leichten Tritt tanzender Nymphen zu vernehmen meint, so erinnert sie uns mehr an jene lieblichen Kindergesichter, die uns in den Heiligenbildern der alten Meister als Putten so verklärt anlächeln. Das Ganze ist von einer Größe und Reinheit des Empfindens, die kaum noch etwas Irdisches hat.

Es ist nicht leicht, von den erdenfernen Höhen, zu denen diese Sonaten uns geführt, den Weg zu den Niederungen des täglichen Lebens zurückzufinden. Und gerade die Begebnisse, die wir aus der Zeit bis zum Jahre 1823, das durch Vollendung der großen Messe eine Epoche im Leben des Meisters bildet und zu dem wir jetzt kommen, noch nachzutragen haben, zeigen die harten Gegensätze, die in dieses Mannes Daseins aufeinanderstießen. In den Konversationsheften jener Zeit schreibt ein Fagottist Mittag aus Leipzig: „Sie sollten nach Leipzig kommen, dort Konzerte geben, es braucht keine neuen Symphonien. Der Enthusiasmus für Sie ist dort ohne Grenzen. 1500 Studenten allein, die dort keine andere als Ihre Musik hören wollen. Auch in Dresden.“ Und wie in Bestätigung dessen lesen wir an einer anderen Stelle von Karls Hand: „Ein Bankier aus Dresden sagte dem Bruder, daß vor einigen Jahren das Gerücht gegangen sei, Du würdest nach Dresden kommen. Da seien die Honoratioren zusammengetreten und man habe Dir eine Wohnung von 18 Zimmern (?) eingerichtet.“ Und daneben geschah es ungefähr zur selben Zeit einmal, daß Beethoven am frühen Morgen ohne Hut und in einem alten Rock, wie es seine Art war, seinen Spaziergang antrat. In Gedanken versunken ging er weiter und weiter, verlor seinen Weg, wußte endlich nicht mehr aus noch ein und als man ihn, wohl um herauszufinden, wo er sei, in die Häuser hineinspähen sah, erweckte er, da er wie ein Bettler gekleidet war, Verdacht und man rief einen Polizeidiener, der ihn verhaftete. Vergeblich erklärte er, er sei Beethoven. Man antwortete: „Warum nicht gar? Ein Lump sind Sie. So sieht der Beethoven nicht aus.“ Erst um Mitternacht setzte er es durch, daß man Herzog, den Musikdirektor von Wiener-Neustadt herbeirief, der ihn sofort erkannte und mit zu sich nach Hause nahm. Am nächsten Morgen kam der Bürgermeister selbst, bat um Entschuldigung und ließ ihn im Magistrats-Staatswagen nach seinem Wohnort Baden zurückfahren.

Entbehrt diese Geschichte eines humoristischen Einschlags nicht, den man deutlicher noch empfinden würde, wenn es nicht gerade Beethoven wäre, um den es sich handelt, so tritt uns in einer anderen, die sich im November 1822 ereignete, die ganze Tragik seines Geschickes mit erschütternder Eindringlichkeit entgegen. Vielleicht um Angesichts der immer wachsenden Rossinibegeisterung die Erinnerung an deutsches Können wieder wachzurufen, hatte man nach dreijähriger Pause den Fidelio neu einstudiert. Am 3. November, dem Geburtstag der Kaiserin, fand die erste Aufführung mit der damals erst 17jährigen Wilhel-

mine Schröder statt. Beethoven hatte sich bereit erklärt, selbst die Leitung zu übernehmen. Vielleicht fühlte er sich durch den Erfolg, den wenige Wochen vorher ein anderes Werk von ihm unter seiner Leitung errungen, dazu angeregt. Damals, am 3. Oktober 1822, waren seine Ruinen von Athen in neuer Bearbeitung mit der neuen großartigen Ouvertüre op. 115 unter dem Titel „Die Weihe des Hauses" zur Eröffnung des neuen Josephstädter Theaters zur Aufführung gekommen. Nach Schindlers Zeugnis hatte Beethoven bei der Probe sowohl wie bei der Aufführung bewiesen, daß er keinesfalls mehr imstande sei, Massen zu leiten. Doch die Einfachheit und Kürze des Werkes hatte die Schwierigkeiten einigermaßen überbrückt und Beethoven war am Ende wiederholt begeistert gerufen worden. Aber diese Schwierigkeiten mußten sich um so greller bei einem Werk wie der Fidelio bemerkbar machen. In der Hauptprobe zeigte sich bald, daß Beethoven nichts von dem, was auf der Bühne vorging, vernahm. Er lauschte den inneren Stimmen, dirigierte, wie er sich die Musik dachte, nicht wie die Darsteller sie sangen und so geschah sehr bald das Unvermeidliche — es trat eine so allgemeine Verwirrung ein, daß man zu Beethovens Verwunderung aufhören mußte. Als dasselbe zum zweitenmal geschah und niemand ihm den Grund anzugeben wagte, rief er Schindler zu sich und reichte ihm sein Taschenbuch, in das Schindler die Worte kritzelte: „Ich bitte nicht weiter fortzufahren, zu Hause das Weitere." „Im Nu, so erzählt Schindler, sprang er in das Parterre hinüber und sagte bloß: Geschwind hinaus! Unaufhaltsam lief er seiner Wohnung zu. Eingetreten warf er sich auf das Sofa, bedeckte mit beiden Händen das Gesicht und verblieb in dieser Lage, bis wir uns an den Tisch setzten. Aber auch während des Mahles war kein Laut aus seinem Munde zu vernehmen, die ganze Gestalt das Bild der tiefsten Schwermut und Niedergeschlagenheit."

Der Menschheit ganzer Jammer faßt uns an, wenn wir uns diesen Abend im Leben des Meisters zu vergegenwärtigen versuchen. Dort die Aufführung seines Meisterwerkes vor einem Publikum, das durch die besondere Gelegenheit — man eröffnete den Abend mit der Absingung der Kaiserhymne — in doppelt gehobener Stimmung war. Schon die Ouvertüre erweckte solche Beifallsstürme, daß sie wiederholt werden mußte. Ähnlich erging es dem Kanon des ersten, dem großen Duett zwischen Fidelio und Florestan des zweiten Aktes. Und während die Menge am Schluß hingerissen die Künstler wieder und wieder vor den Vorhang rief, saß der Schöpfer des Werkes einsam in dumpfem Brüten zu Hause. Er wußte nun, daß ihm nie wieder jene höchste Freude des schaffenden Künstlers, sein Werk, so wie er es empfunden, selbst dem Publikum vorzuführen, vergönnt sein werde. Das letzte Band, das ihn noch mit der Öffentlichkeit verknüpft hatte, war zerrissen.

Die Missa solemnis

Am 9. März 1820 fand die Inthronisation des Erzherzogs Rudolph als Erzbischof von Olmütz statt. Als Beethoven im Sommer 1818 von dem bevorstehenden Ereignis Kunde erhielt, faßte er sofort den Entschluß, zu dieser Feierlichkeit eine Messe zu schreiben. „Der Tag, wo ein Hochamt von mir zu den Feierlichkeiten für J. K. H. soll aufgeführt werden, wird für mich der schönste meines Lebens sejn und Gott wird mich erleuchten, daß meine schwachen Kräfte zur Verherrlichung dieses Fejerlichen Tages bejtragen", schreibt er dem Erzherzog. Schon im Spätherbst ging er an die Arbeit. In welchem Geiste er sie in Angriff nahm, bezeugen die Vorarbeiten, die er dazu machte. Das neue Werk sollte nicht nur der hohen Gelegenheit wert, es sollte nicht nur der vollkommenste Ausdruck seines religiösen Empfindens sein, sondern es sollte auch jenen wahrhaft kirchlichen Geist atmen, wie ihn nur das Besondere des kirchlichen Stils ihm geben konnte. So lesen wir im Tagebuch von 1818: „Um wahre Kirchenmusik zu schreiben — alle Kirchenchoräle der Mönche durchgehen, auch zu suchen, wie die Absätze in richtigsten Übersetzungen nebst vollkommener Prosodie aller christkatholischen Psalmen und Gesänge überhaupt." Von Schindler wissen wir, daß er sich tatsächlich den Text der Messe ins Deutsche übersetzen und das Silbenmaß des Lateinischen bestimmen ließ. Als Beleg dafür dient ein Blatt, das sich im Besitz der Kgl. Bibliothek zu Berlin befindet, auf dessen einer Seite die Quantität der lateinischen Worte, auf dessen anderer ihre Übersetzung gegeben ist. Mit welchen Empfindungen er aber an seine Aufgabe heranging, das beweisen die Worte, die sich über dem Kyrie, dem Eröffnungsstück der Messe und dem ersten, das er schrieb, im Originalmanuskript befinden: „Von Herzen — möge es wieder zu Herzen gehen". Den Menschen wendet sein Wunsch sich zu, zu deren Herzen er sprechen möchte, wie Palestrinas Wunsch sich nach oben wandte, als er an die Spitze seiner Messe die Worte schrieb: „Erleuchte meine Augen, o Herr!"

Zwei Wege standen dem Meister bei seiner Arbeit offen: er konnte dabei die kirchliche Zeremonie, die sie zu begleiten und verherrlichen bestimmt war, im Auge halten und sie schon im äußeren Ausmaß diesem Zweck anpassen oder er konnte den Text als Ausdruck rein persönlicher Empfindungen betrachten und seine Phantasie ohne jede Rücksicht auf die ursprüngliche Bedeutung der Messe walten lassen. Das erste war, was Beethoven zweifellos beabsichtigte, das zweite, wozu er, getrieben von seinem „Dämon" gelangte. Wieder, wie so oft in Beethovens Schaffen, bewährte sich hier die Wahrheit des Goetheschen Wortes: „Vom eigentlich Produktiven ist niemand Herr und sie müssen es alle nur so gewähren lassen." In Jahresfrist hatte das Werk fertig sein sollen,

dem vorgezeichneten Zweck entsprechend hätte es nicht zu lang und nicht zu schwer werden dürfen, die zwei Eigenschaften, die, wie Graf Dietrichstein einmal in einem Brief an den Grafen Lichnowsky hervorhebt, bei einer Messe besonders ins Gewicht fallen — und erst fünf Jahre nach Beginn und drei Jahre nach der Einsetzung des Erzherzogs konnte Beethoven sein Werk, die längste und schwierigste aller neueren Messen seinem fürstlichen Freunde (19. März 1823) überreichen. Damit ist aber auch schon Beethovens Verhältnis zum Messetext angedeutet. Für andere Komponisten, Haydn, Mozart, Hummel, Weber, um von geringeren wie Reutter, Tayber gar nicht zu reden, waren Art und Form der Messe dadurch gegeben, daß sie sie als Teil der kirchlichen Zeremonie dachten, ähnlich wie bei der Gestaltung ihrer Symphonien der Gedanke von nicht zu unterschätzendem Einfluß auf die älteren Meister war, daß sie in erster Linie zur Unterhaltung eines vornehmen Publikums bestimmt waren. Beethoven aber steht dem Messetext mit derselben Freiheit gegenüber, wie den gegebenen Formen in der Symphonie. Wie diese ihm als Anreger dienen, die schlummernde Empfindungen in ihm aufwecken, ihn den Inhalt in neuen Beleuchtungen sehen lassen, zugleich aber von ihm mit höchster Freiheit gehandhabt werden, so wühlte der Messetext alles, was er je bei dem Gottgedanken gefühlt, in ihm auf, ohne ihm doch irgendwie zur Fessel zu werden. Es war nicht das Wort, sondern diese Gottesvorstellung, die sich in Musik umsetzte und das Wort war gleichsam nur hinzugezogen, weil ohne es die Mitwirkung der menschlichen Stimme nicht möglich war. Das erklärt die Unsingbarkeit oder besser gesagt Unsprechbarkeit (denn darum handelt es sich in den meisten Fällen) mancher Stellen: Beethoven war so völlig beherrscht von dem Gedanken, den er auszudrücken hatte, daß er die Worte darüber vergaß. Auch hier wie so oft jetzt gab es in der Extase des Schaffens für ihn nur eine Aufgabe: seine Ideen in unberührter Reinheit, unbeeinflußt von irgendwelchen äußeren Rücksichten zur Darstellung zu bringen und wieder müssen wir dabei jenes Wortes zu Schuppanzigh gedenken: „Glaubt er, daß ich an seine elende Geige denke, wenn der Geist über mich kommt und ich etwas schreibe?"

Daß ein solches Schaffen ein völliges Aufgehen in dem Text bedingte, ist selbstverständlich und das bringt uns noch einmal zu der Frage der Stellung Beethovens zu den religiösen Problemen. Seit den Tagen der C-Dur-Messe waren seine religiösen Anschauungen im Grunde dieselben geblieben, aber sein religiöses Empfinden hatte sich im Einklang mit seinem ganzen Wesen mächtig vertieft. Jugendliches Kraftgefühl, das Bewußtsein, zu dem er sich mit der Fünften Symphonie durchgerungen, daß der Mensch selbst der Schmied seines Schicksals sei, ließen ihn jenen Problemen kühler gegenüberstehen und die bald

nach dieser Symphonie entstandene erste Messe ist mehr der Ausdruck durch den Zufall der Geburt empfangener und als selbstverständlich angenommener Glaubensgrundsätze als eines in eigenem Sinnen und Ringen gewonnenen Gottgefühls. Allmählich verinnerlicht sich dann sein Wesen immer mehr, immer bedeutungsloser wird ihm das irdische Getriebe mit seinem Sorgen und Wähnen, immer inbrünstiger wendet er sich den letzten Dingen zu. „Opfere noch einmal, so lesen wir im Tagebuch von 1818, alle Kleinigkeiten des gesellschaftlichen Lebens Deiner Kunst. O Gott über alles!" Und wie die Veränderung, die mit ihm vorgegangen war, ihn seiner Arbeit jetzt ganz anders gegenübertreten ließ, so erfaßte diese ihn wiederum mit einer Macht, von der er bei der ersten Messe noch nichts verspürt hatte. Schindler, der damals beständig um ihn war, erklärt, daß „gleich von Beginn an Beethovens ganzes Wesen eine andere Gestalt angenommen zu haben schien, welches besonders seine älteren Freunde wahrnahmen; er müsse gestehen, daß er ihn niemals vor und niemals nach jener Zeit mehr in einem solchen Zustand der Erdenentrücktheit gesehen habe, als dies vorzüglich im Jahre 1819 mit ihm der Fall gewesen ist". Und besser noch als alle Worte gibt uns das Stielersche Bildnis diesen Eindruck der Erdentrücktheit, wenn auch das ergreifendste Zeugnis dafür erst die Werke jener Epoche sind.

Man kann der Beethovenschen Messe nicht gedenken, ohne daß einem zugleich jenes andere Werk in den Sinn käme, das mit ihr sich in den Ruhm teilt, das Erhabenste zu sein, was wir auf diesem Gebiet besitzen: Bachs H-Moll-Messe. Der Unterschied der beiden Werke ist der Unterschied der Glaubensauffassung der beiden Meister. Bachs Frömmigkeit ist unbedingte Hingabe an den göttlichen Willen, vor dem er sich in Demut beugt; Beethovens Gottvertrauen gipfelt in einem unbedingten Glauben an eine ausgleichende Gerechtigkeit. Wie er von den Menschen nicht anders als nach seinem Verdienst behandelt sein will — „der Himmel sende mir ihre Huld, doch nur gebilligt von Gerechtigkeit", schreibt er einmal an den Erzherzog, so vertraut er auch auf den Beistand Gottes nur, weil er sein Leben lang sich bemüht hat, sein Gebot der Liebe zu erfüllen. Bei Bach steht im Mittelpunkt des religiösen Empfindens die Gestalt des Heilands, an ihn wendet sich die überwiegende Zahl seiner kirchlichen Werke. Für Beethoven ist Gott der Inbegriff alles Göttlichen überhaupt — er verehrt Christi Liebe und Weisheit, er eifert ihm nach — „Sokrates und Jesus waren mir Muster", heißt es einmal in den Konversationsheften — aber wenn Glück oder Leid seinen Blick nach oben lenken und ihm jene unwillkürlichen Ausrufe abpressen, denen wir in seinen Skizzen und Tagebüchern so oft begegnet sind, immer ist es Gott, an den er sich wendet, nie der Sohn. Daß ein solches Verhältnis zur Religion ganz unabhängig wie von der

Glaubenslehre so von der üblichen Glaubensübung sein mußte, liegt auf der Hand. Beethoven fühlte seinen Gott so machtvoll in sich und der Schöpfung rings um ihn, daß er eines Vermittlers zwischen ihm und sich entbehren zu können glaubte. Er mied deshalb die Kirche, unbekümmert darum, daß die buchstrenge Gläubigkeit eines Haydn den Atheisten in ihm witterte und verehrte Gott am liebsten im Freien, wo ihm aus jedem Baum ein „Heilig, Heilig" entgegenzuklingen schien; aber er war dabei so tief davon durchdrungen, daß ein Leben ohne Gott seines besten Halts und Inhalts entbehre, daß er den Neffen anhielt, zur Beichte zu gehen.

So war Beethoven im höchsten, wenn auch in anderem Sinne wie Bach ein tiefreligiöser Mensch. Wie die meisten in ihrem Gott schließlich nur den vollkommensten Ausdruck jener Moralgesetze verehren, die ihnen selbst Leitstern sind, so sah Beethoven in ihm den Inbegriff aller Kraft und Güte, der zwei Eigenschaften, in welchen seine Moral wurzelte. Und diese göttliche Kraft und Güte sprachen zu ihm in Formen der Schönheit, jener Schönheit, die dem sehenden Auge in jedem Grashalm entgegenleuchtet und die ihn täglich von neuem das Leben voll Lust umfassen ließ. Dieses Naturempfinden tönt in seiner Musik wieder. Bachs Herz quillt über in Verehrung vor dem Schöpfer und seine Musik atmet ganz dieses feierliche Gottesgefühl, Beethoven aber ist voll der Herrlichkeit der Schöpfung, aus der ihn der Odem des Schöpfers auf Schritt und Tritt anweht und seine Musik ist der begeisterte Ausdruck solchen gotterfüllten Weltgefühls. Bachs große Messe ist ein Gebet, Beethovens ein Hymnus.

Beethoven hat für seine Messe neben Chor und Soloquartett alle ihm zu Gebote stehenden instrumentalen Hilfsmittel herangezogen. Während er sich in seinen Symphonien bis zur Neunten meist mit acht Holzbläsern, zwei Hörnern und zwei Trompeten begnügt und die Posaunen nur in ganz besonders entscheidenden Augenblicken hinzunimmt, braucht er hier Kontrafagott und vier Hörner und beschäftigt die drei Posaunen vom Gloria an fast unausgesetzt. Daß außerdem ein Werk dieser Art der Orgel nicht entbehren konnte, ist selbstverständlich. Diesem Orchester nun ist eine wesentlich andere Aufgabe als etwa bei Bach zugedacht. Bei des letzteren großen Chornummern fühlt man, daß sie durchaus vokal gedacht sind und das Orchester hauptsächlich als Stütze und Begleitung dient. Wo dasselbe beispielsweise den Chorsatz einleitet, nimmt es einfach dessen Anfang vorweg, eine selbständige Bedeutung erhält es kaum einmal. Bei Beethoven hingegen verschmelzen Chor und Orchester zu einer Masse, das Ganze gibt sich mehr als ein Tonwerk für Orchester mit Chor; die Chorstimmen wirken als besondere Farbtöne in dem gewaltigen Gemälde, das der Meister vor uns aufrollt. Manche Sätze würden auch ohne den Chor

noch ein vollständiges Ganzes sein, während keiner der Chöre ohne das Orchester denkbar und die Bemerkung Beethovens in dem Brief vom 25. März 1823 an Zelter, daß die Messe „beinahe blos a la capella aufgeführt werden könnte und ein Stück ganz a la capella ohnehin darin vorkomme", völlig unverständlich ist. Bisweilen übernimmt das Orchester die melodische Führung z. B. am Schluß des Kyrie, wo die Singstimmen mit dem leise geflüsterten Kyrie eleison nur im oben angedeuteten Sinne die besondere Farbennuance abgeben, die hier ein außerordentlich eindrucksvolles Stimmungsmoment bildet. Im Credo werden von der achttaktigen Gruppe, die nach den zwei Aufgangstakten einsetzt, die zwei ersten Takte vom Orchester allein gebracht und dann von den Bässen in derselben Weise wiederholt wie die zwei Takte des Tenors danach vom Sopran gebracht werden. Etwas später vom 21. Takt hat das Orchester abermals die melodische Führung. Dasselbe gilt vom Schluß des crucifixus, wo es aus den Instrumenten wie Weinen und Stöhnen heraufklingt und von Stellen des Et resurrexit. Über die wichtige Rolle, die ihm im Benedictus und Agnus dei zufällt, wird später noch gesprochen werden. Wie seine großen Vorgänger Bach, Händel, Haydn hat auch Beethoven das Orchester zu tonmalerischen Zwecken verwandt, so im Gloria, beim Miserere nobis, so beim Incarnatus est und im Agnus dei.

Der geschlossenen Masse von Chor und Orchester treten nun die vier Solostimmen gegenüber, neben denen das Orchester, schon um sie nicht zu erdrücken, häufiger nur die Rolle der Begleitung übernimmt. Auch in seiner ersten Messe hatte Beethoven sich des traditionellen Soloquartetts bedient, dort aber aus rein musikalischen Rücksichten, der Abwechslung und Kontrastwirkung wegen; die Stimmen werden meist solistisch verwandt und nur einmal, im Benedictus, vereinigen sie sich mit dem Chor zur Achtstimmigkeit. Das letztere geschieht in der Missa solemnis fortwährend und es sind nicht nur bedeutendere musikalische Wirkungen, die durch diese erhöhte Polyphonie erreicht werden, auch die mystische Stimmung, die uns oft aus der Musik anweht, hängt nicht zum wenigsten davon ab. Es ist, als sähen wir die Gemeinde in stillem Gebet auf den Knien, während im Überschwang der Andacht einzelne Stimmen sich voll Inbrunst darüber erheben. Aber noch eine andere Bedeutung scheint dem Soloquartett zuzukommen. Das ganze Werk hindurch tritt es jedesmal ein, wenn Jesus und besonders Jesus der Erbarmer, der als Mensch mit Menschen litt, den Inhalt bildet. So gleich im Kyrie, wo das Kyrie eleison, von wenigen Takten abgesehen, dem Chor, das Christe eleison aber zunächst dem Quartett allein zufällt; so im Gloria, wo von dem „Domine fili unigenite, Jesu Christe" an das Quartett die Führung übernimmt; so im Credo, wo das eigentliche Glaubensbekenntnis dem Chor, die Geschichte Christi aber dem Quartett zu-

erteilt ist, so endlich im Benedictus und Agnus dei, wo beide Male das Quartett die Führung hat. Sollte nicht auch hierin sich Beethovens Stellung zu den religiösen Fragen spiegeln? Der Begriff des Göttlichen an sich, das mit tausend Stimmen täglich zu uns spricht, das im Bewußtsein der Menschheit unlösbar verankert ist, zu ihm bekennen alle sich wie mit einer Stimme, aber das mystische Dunkel, das die Gestalt Christi umgibt, das Mysterium seiner Fleischwerdung und seines Eingehens in die Gläubigen durch das Wunder der Transsubstantiation, das in seiner Tiefe nur wenige begriffen haben, verlangt stillere, intimere Farben, wie sie nicht die Masse, wie sie nur die einzelnen, die ganz davon erfüllt sind, geben können. Und hier möchte ich noch auf eine andere Stelle, in der Beethovens Religionsauffassung die musikalische Gestaltung offensichtlich beeinflußt, wo nicht bedingt hat, hinweisen. Jener Teil des Credo, der das Bekenntnis zum Heiligen Geist, zur katholischen und apostolischen Kirche, zur Taufe und zur Vergebung der Sünden enthält, der bei Bach einen so breiten Raum einnimmt, ist bei Beethoven auf 24 Takte zusammengedrängt, d. h. in eine Zeitspanne, die kaum länger als im gesprochenen Gebet ist. Es ist, als ob hier mehr die Notwendigkeiten der Tradition als innerer Drang Beethovens Feder geführt hätten und man empfindet das doppelt angesichts der überwältigenden Kraft der Überzeugung, die das „Et vitam venturi saeculi", das Bekenntnis des Glaubens an die Unvergänglichkeit alles Seienden, das, wie es vom Vater entstammt, auch in ihn wieder eingehen und in ihm in alle Ewigkeit weiterleben müsse, in so mächtigen Wogen an uns vorüber brausen läßt und uns widerstandslos mit sich reißt.

Daß in der Gestaltung des Werkes die Kontrapunktik eine wichtige aber streng begrenzte Rolle spielen mußte, ist ebenso selbstverständlich, wie daß sie einen ganz persönlichen Charakter trägt. Für Bach war die Kontrapunktik das Gegebene, sie war seine musikalische Muttersprache, die ihm vertrauteste und gemäßeste. Es war ihm Bedürfnis und Freude zugleich, immer wieder sein gewaltiges Können in der Lösung kontrapunktischer Probleme zu erweisen. So steht seine Messe durchaus in ihrem Zeichen, sie beherrscht nicht nur die grandiosen Chornummern, sondern selbst die Duette, besonders das meisterhafte kanonische „Et in unum dominum". Freilich ist Bach bei seiner Arbeit von zu hoher Andacht erfüllt, als daß diese sich nicht auch seinem Werk hätte mitteilen sollen und so wirkt die Kontrapunktik bei ihm nie als Selbstzweck, sondern als unmittelbarer Ausdruck des Empfindens. Beethovens Weg ist gerade der umgekehrte. Bach geht von der Kontrapunktik aus und sein Empfinden fügt sich wie naturnotwendig in ihre Formen, Beethoven aber geht von der Empfindung aus und nur in ganz besonderen Augenblicken greift diese zur Kontrapunktik als der geeignetsten Ausdrucksform. Nach dem, was

wir früher über diesen Punkt gesagt haben, wird es dem Leser klar sein, weshalb solche Augenblicke gerade am Schluß von Stücken, wie das Gloria und Credo, eintreten. Es ist, als balle sich alles, was vorher in den mannigfachsten Formen Ausdruck gesucht, hier in einem einzigen extatischen Aufschrei zusammen, der nun von tausend Stimmen aufgenommen und in immer gewaltigerer Steigerung fortgeführt als Stimme nicht des einzelnen, sondern der ganzen Menschheit empordringt. Sehen wir, daß daneben auch das „Pleni sunt coeli“ und das „Osanna in excelsis“ fugiert sind und halten wir diese Stücke mit den fugierten aus den Sonaten der letzten Jahre zusammen, so fällt sofort in die Augen, daß Beethovens kontrapunktische Sätze ihren Ursprung nie in vergrübelten oder tragischen, sondern fast durchgängig in kraftvoll entschlossenen oder freudig erregten Stimmungen haben, während bei Bach die Kontrapunktik ebenso den tragisch (Kyrie eleison, Qui tollis peccata mundi, Miserere nobis, Crucifixus usw.) wie den freudig gehobenen Stimmungen Ausdruck verleiht. Das mag als ein weiteres Argument zur Widerlegung derer dienen, die in der Hinwendung Beethovens zur Kontrapunktik ein Alterssympton und einen Beweis der mehr verstandesmäßigen Art seines Schaffens sehen.

Was das Werk im einzelnen betrifft, so müssen wir es hier bei Andeutungen bewenden lassen, die mehr allgemeine Eindrücke wiedergeben als auf das Besondere eingehen wollen. Das letztere behalten wir uns für den zweiten Teil vor.

Kyrie. „Hast du schon von meinen großen Werken dort gehört?“ schrieb Beethoven im April 1815 an den alten Freund Amenda und dann setzte er hinzu, „große, sage ich — gegen die Werke des Allerhöchsten ist alles klein“.

Mit einem Gefühl aufschauender Andacht, wie sie die Erkenntnis der eigenen Kleinheit der göttlichen Allmacht gegenüber ihm gibt, naht der Mensch seinem Gott und dieses Gefühl zwingt ihn auf seine Knie, Gnade, Erbarmen von oben zu erflehen. Aber Beethovens Kyrie eleison ist nicht der Schrei des angstvoll Hilfesuchenden, sondern wie das Kind, das sich an seinen Vater wendet, gewiß ist, daß ihm Hilfe werden wird, werden muß, so ertönt sein Ruf vertrauend, fordernd zugleich empor. Weicher, schmerzlicher fast wird die Stimmung, wenn das Gebet sich in den Stimmen einzelner mit dem Christe eleison dem Sohne zuwendet. Um so machtvoller erklingt dann das Kyrie der Masse wieder, bis es wie erschauernd vor der Größe des Herrn in leisen Flüstertönen erstirbt.

Gloria. Und zum Preise des Herrn erhebt er nun seine Stimme in Tönen, deren jeder selbst das beredteste Zeugnis des in den Begnadeten tätigen Gottesgeistes ist. Mit so jauchzender Begeisterung kann den Ruhm der ewig schaffen-

den Kraft nur einer singen, der selbst die Seligkeit schöpferischen Wirkens in sich erlebt hat. In dithyrambischem Schwung zieht der Satz an uns vorüber, in seiner Architektonik nicht minder als in der Art, wie alle Mittel der Technik in den Dienst der Empfindung gestellt sind, von unvergleichlicher Meisterschaft, ein Hymnus zum Lobe Gottes, wie ihn Menschenohren bis dahin nie vernommen.

Credo. Und wie er durch Gott nur ist und als was er ist, sich fühlt, so kann er auch in Gott nur sein, was zu sein er bestimmt ist und zu ihm bekennt er sich mit einer, von stählerner Überzeugungskraft erfüllten Inbrunst. Wie klein, wie eitel erscheint vor der Wucht dieses Credo jeder Zweifel an der Gläubigkeit des Meisters — aus jedem Takt spricht hier einer zu uns, dem sich Gott in all seiner Macht und Herrlichkeit offenbart hat und der aus der Fülle der Gnade, die ihm geworden, gerne der ganzen Welt mitteilen möchte.

Vor der Größe dieses Gloria und Credo muß das folgende Sanctus bei all seiner Schönheit verblassen. Dann aber erhebt sich im Benedictus des Meisters Blick zu Ihm, der, Gottes Sohn, vom Weibe geboren werden mußte, um als Mensch zu den Menschen kommen zu können, und all die Liebe, die des Heilands Gestalt ausstrahlt, scheint in sein Herz zu strömen, um sich in Tönen von fast unirdischer Weihe daraus zurückzuergießen. Wenn sich die Melodie der Sologeige, getragen von zwei Flöten wie auf Taubenflügeln, herabsenkt, ist es, als wolle das Wunder der Daniederkunft des Heiligen Geistes — Sternfeld hat in seiner tiefsinnigen Messestudie auf den ähnlichen Gedanken in Wagners Lohengrinvorspiel hingewiesen — sich vor unseren Blicken vollziehen und wir beugen uns in Andacht vor dem gotterfüllten Wirken einer Kunst, die in seligem Spiel die letzten Rätsel zu lösen vermag.

In wem aber könnte der Mensch eher Ruhe und Frieden finden als in ihm, dem Dornengekrönten, der das Kreuz auf sich nahm, um der Erlösung der Menschheit willen? Wie die Messe mit einem Gebet um Erbarmen anhebt, so klingt sie mit einem Gebet um Frieden aus, einer „Bitte um inneren und äußeren Frieden", wie Beethoven selbst das „Dona nobis pacem" bezeichnet hat. Man hat die Stelle, wo sich in dem dumpfen Wirbel der Pauken, dem Schmettern der Trompeten die Gestalt des Feindes, der den äußeren Frieden bedroht, emporzurecken scheint, als einen Mißtgriff in einem religiösen Werk erklärt, in welchem das Begebnis nur als Eindruck nachklingen, nicht aber gegenwärtig werden darf. Das wäre an sich kein unberechtigter Einwurf, hätte nicht jene Stelle etwas so ungeheuer Zwingendes! Es wird niemand in ihr etwa den Schritt heranziehender feindlicher Regimenter vernehmen, nur daß ein Fremdes, Feindliches sich plötzlich einmischt, wird uns allen bewußt. Zum inneren Frieden hatte sich ja Beethoven längst durchgerungen — daß

er ihm erhalten bleibe, ist, was er ersehnt und daß die feindseligen Elemente, die ihn immer wieder mit rücksichtsloser Brutalität aus seinen gottes- und schönheitstrunkenen Träumen aufwecken, endlich zum Schweigen gebracht werden möchten. Und dieser Gedanke ist so stark in ihm, daß auch er künstlerische Gestalt gewinnen muß, und so entsteht jene Stelle, ein Symbol all der Mächte, die von außen in unser Dasein eingreifen und unseren mühsam erkämpften seelischen Frieden zu zerstören trachten.

Von rührender, fast kindlicher Einfachheit ist der Schluß des Satzes — man denkt unwillkürlich dabei an jene Statue des betenden griechischen Knaben, aus dessen erhobenen Händen, aus dessen Blick die Gewißheit der Gewähr spricht; — so atmet auch dieser Schluß stilles Hoffen und jenes Vertrauen in die ewige Güte, in der das ganze Werk seine Wurzeln hat.

Beethoven hat die Missa solemnis mehrfach als sein größtes und gelungenstes Werk bezeichnet (Briefe an Ries 6. April 1822, an Peters 5. Juni 1822, Einladung zur Subskription 23. Januar 1823). Er selbst durfte im Vollgefühl der Seligkeit, die die Vollendung eines so ungeheuren Werkes ihm gab, so sprechen. Für uns stellt die Messe innerhalb ihrer Gattung keinen höheren Wert dar als die C-Moll-Symphonie, die F-Moll-Sonate oder das Cis-Moll-Quartett innerhalb der ihrigen. Wir stehen hier Eingebungen von so überwältigender Größe gegenüber, daß alles Vergleichen und Abschätzen töricht erscheint. Aber es sind vielfach — und nicht nur mit Bezug auf das Agnus dei — Stimmen laut geworden, die gegen die Art, wie Beethoven den Messetext behandelt hat, Einspruch erheben, die behaupten, er sei ihm nicht mit der abgeklärten Leidenschaftslosigkeit gegenübergetreten, die angesichts eines solchen Stoffes geboten sei. Er habe, indem er sein Werk mit persönlichen Momenten durchsetzte, ihm den eigentlich religiösen Charakter genommen. Man sagt das gewöhnlich mit einem Seitenblick auf Bach, dessen H-Moll-Messe in so viel höherem Maße vom Geist der Kirche erfüllt und den Anforderungen entsprechend sei, die man an ein Werk der Art stellen müsse. Dabei vergißt man nur das eine: daß nämlich das Schaffen des Genies nur von einem Standpunkt betrachtet, nur mit einem Maßstab gemessen werden kann — seinem eigenen! Es war mit Beethovens Messe wie mit seiner Religion: für ihn war nicht das durch die Tradition Geheiligte das entscheidende, sondern das eigene Gefühl. Bach setzte die einzelnen Abschnitte des Textes in Musik, war bemüht, jeden Teil so abwechslungsreich als möglich zu gestalten, jeden zu einem geschlossenen und in sich aufs reichste bedachten Ganzen abzurunden — sein Gloria und Credo, die bei Beethoven je ein zusammenhängendes Stück bilden, zerfallen in je acht gesonderte Nummern. Für Beethoven aber handelte es sich nicht

sowohl darum, die Worte der Messe als die Empfindungen, die sie in ihm auslösten, in Musik umzusetzen. Bei Bach spricht ein Musiker zu uns, dessen Musik, weil er auch ein tiefgläubiger Mensch war, die Weihe höchster Andacht erhielt. Bei Beethoven spricht ein ganz von dem Gottgedanken erfüllter Mensch zu uns, dem die Musik nur Mittel war, letzter Zweck aber der Ausdruck seines persönlichen Gottgefühls. Daß Beethovens Messe damit einen subjektiveren Charakter erhielt, als mit ihrer ursprünglichen Bestimmung als kirchliches Werk vereinbar ist, ist fraglos. Aber vielleicht ruht gerade darin, das Geheimnis ihrer gewaltigen Wirkung, einer Wirkung, die wie so oft bei Beethoven über die rein musikalische weit hinausgeht. Denn in aller echten Kunst ist gerade das Persönliche das allgemein Gültige, das Persönliche, das sich nicht in der äußeren Fassung, sondern in der überzeugungskräftigen Empfindung äußert, die den Inhalt und die Form zugleich erzeugt. Was einer so in sich im Geist und in der Wahrheit erlebt hat, das muß in allen empfindenden Herzen einen verwandten Klang erwecken. Deshalb teilt sich die mächtige Ergriffenheit, die in der Messe schwingt, auch uns mit, deshalb wirkt sie auf uns als ein Bekenntnis von so hinreißender Kraft, daß seine Glut auch uns entzündet, deshalb bedeutet jedes erneute Hören dieses Wunderwerkes eine Bereicherung unseres seelischen Besitzstandes, vor der jede andere Erwägung verstummen muß.

Nur kurze Zeit war seit dem Beginn der Messe verflossen, als die Verhandlungen wegen ihrer Veröffentlichung schon ihren Anfang nahmen — die Tatsache, daß Beethoven sie innerhalb eines Jahres zu beendigen hoffte und sein Wunsch, sie so rasch als möglich gedruckt zu sehen, erklären das zur Genüge. Seltsamer schon will es erscheinen, daß er fast zu gleicher Zeit mit einer ganzen Reihe von Verlegern in Wien, Leipzig, Bonn, Berlin darüber verhandelte. Aber wenn man daraufhin behauptet hat, Beethoven habe diese Verhandlungen in einem seiner unwürdigen Geiste geführt und gewissermaßen einen Verleger gegen den anderen ausgespielt, so vergaß man, daß ein solcher Vorwurf nur berechtigt wäre, wenn Beethoven sich durch sein Vorgehen einen Vorteil zu verschaffen gewünscht hätte. Aber fast von vornherein setzte er den Preis auf 1000 Gulden fest und weit entfernt davon, den Eifer, mit dem man sich um das Verlagsrecht bewarb, auszunutzen, was nach dem alten Grundsatz, daß der Preis stets durch die Nachfrage bestimmt wird, durchaus nicht unberechtigt und in seinen Verhältnissen ganz verständlich gewesen wäre, ließ er es durchweg bei dieser Summe bewenden. Eine Erklärung für sein so wenig kaufmännisches, aber gerade deshalb doppelt entschuldbares Vorgehen mag in

dem Umstand liegen, daß er sich damals mit der Absicht trug, zwei, ja vielleicht sogar drei Messen zu schreiben. Eine solche in Cis-Moll hatte er tatsächlich auf Anregung des Grafen Lichnowsky bereits in Angriff genommen, um sich damit dem Kaiser für die 1822 durch den Tod von Anton Tayberts freigewordene Stelle eines Kaiserlichen Hofkompositeurs zu empfehlen. Auf sie bezieht sich der von uns auf Seite 383 erwähnte Brief des Grafen Dietrichstein. Nur in einem Falle scheint Beethoven nicht ganz loyal gehandelt zu haben. Wie aus den von Leopold Schmidt herausgegebenen Briefen an das Verlagshaus Simrock hervorgeht, hatte Beethoven diesem als erstem das Werk um den Preis von 125 Louisdor (etwa 940 Gulden) angetragen. Simrock bot hundert und Beethoven erklärte sich damit einverstanden. Später hörte er dann durch den alten Freund Brentano in Frankfurt, der die Verhandlungen führte, Simrock habe nicht Louisdor, sondern Friedrichsdor gemeint, wodurch der Preis sich abermals verringerte. Beethoven ging zwar auch darauf ein, sprach aber in einem weiteren Brief an Brentano (12. November 1821) die Hoffnung aus, daß Simrock doch die Louisdor zu einem höheren Wert annehmen werde. Als ihm dann von anderer Seite 1000 Gulden geboten wurden, bat er Brentano (20. Dezember 1821), die Sache „doch Simrock vorzustellen, der doch nicht verlangen würde, daß er viel verliere".

Simrock aber war Kaufmann — er hatte sich mit Beethoven auf einen bestimmten Preis geeinigt und er bestand auf seinem Schein. Ohne Zweifel war er dabei durchaus in seinem Recht. Wenn wir aber bedenken, wie gewaltig das Werk über den ursprünglichen Plan hinausgewachsen war und daß Beethoven ihm mit kurzen Unterbrechungen mehr als vier Jahre statt des ursprünglich beabsichtigten einen gewidmet hatte, so wird uns seine Handlungsweise, wenn nicht ganz einwandfrei, doch wenigstens erklärlich erscheinen.

Bevor noch all diese Verhandlungen zu einem greifbaren Resultat geführt hatten, entschloß sich Beethoven plötzlich, die Messe vorläufig überhaupt nicht in Druck zu geben, sondern sie im Manuskript den Fürsten Europas zum Preise von 50 Dukaten anzubieten. Wie es in einem Brief an den Erzherzog (1. Juli 1823) heißt, „forderte sein nun schon mehrere Jahre kränklich fortdauernder Zustand um so mehr, da er dadurch in starke Schulden geraten und den Aufforderungen nach England zu kommen, ebenfalls seiner schwachen Gesundheit wegen, entsagen mußte, auf ein Mittel zu denken, wie er sich seine Lage etwas verbessern könne. Die Messe schien hierzu geeignet. Man gab mir den Rat, selbe mehreren Höfen anzutragen". Ob der Erfolg Beethovens Hoffnungen entsprach, ist zweifelhaft. Es wurden im Ganzen 10 Exemplare bestellt und zwar von dem Kaiser von Rußland, den Königen von Frankreich, Preußen, Sachsen und Dänemark, den Großherzögen von Hessen-Darmstadt und Toskana,

den Fürsten Radziwill und Galitzin und dem Cäcilienverein in Frankfurt. Von den eingegangenen 500 Dukaten gingen natürlich die sehr beträchtlichen Kosten der Abschriften ab. Der König von Frankreich verlieh ihm zu gleicher Zeit eine goldene Medaille, welche auf der einen Seite das Bild des Königs, auf der anderen die Worte: „Donnée par le Roi a Monsieur Beethoven" trug, eine Auszeichnung so seltener Art, daß Beethoven, der für dergleichen durchaus nicht unempfänglich war, sich dadurch nicht wenig gehoben fühlte. Auch an den Weimarer Hof hatte er sich gewandt und dabei mit Sicherheit auf die Empfehlung Goethes gerechnet, um die er „seine Exzellenz" in einem ergreifenden Briefe gebeten hatte. Doch beides, Gesuch und Brief blieben unbeantwortet. Man hat Goethes für Beethoven so tief verletzendes Schweigen damit entschuldigen wollen, daß er einige Tage nach Empfang des Beethovenschen Briefes (15. Februar 1823) schwer erkrankte. Aber wie wir aus Eckermanns Gesprächen ersehen, war er schon am 2. März „auffallend besser" und in der Stimmung, Besuch zu empfangen und eine Sammlung nachgemachter Edelsteine zu betrachten. Nein, die Gründe für Goethes ablehnende Haltung lagen tiefer: die „ungebändigte Persönlichkeit" Beethovens hatte ihn in jenen Teplitzer Tagen wenig sympathisch berührt und auch in seinem Schaffen mochte er ihm, dessen musikalische Neigungen durch seine Vorliebe für Zelter, Reichardt, Benda, Eberwein genügend gekennzeichnet sind, zu „ungebändigt" erscheinen, als daß er ihm innerlich näher getreten wäre. Erst sieben Jahre später gelang es dem jungen Felix Mendelssohn bei seinem Besuch in Weimar, den Bann zu brechen. Goethe hatte den Wunsch geäußert, aus den Werken der Meister von Bach an zu hören und, lernbegierig auch noch als 80jähriger, zugleich darüber aufgeklärt zu werden, „wie sie die Sache weiter gebracht hätten". „Aber, so berichtet Mendelssohn den Seinigen, „an den Beethoven wollte er gar nicht heran. Ich sagte ihm aber, ich könne ihm nicht helfen und spielte ihm nun das erste Stück der C-Moll-Symphonie. Das berührte ihn ganz seltsam. Er sagte erst, „das bewegt aber gar nicht — das macht nur staunen — das ist grandios!" Und dann brummte er so weiter und fing nach langer Zeit wieder an: „Das ist sehr groß, ganz toll; man möchte sich fürchten, das Haus fiele ein ..." „Und bei Tische, mitten in einem anderen Gespräch, fing er wieder damit an."

Wir kehren zur Messe zurück. Erst im Frühjahr 1824 wurden die Verhandlungen über ihren Verkauf wieder aufgenommen. Das Verlagshaus Schott Söhne in Mainz hatte sich an den Meister um neue Werke gewandt und ihre „offene unverstellte Art" gefiel ihm so, daß er ihnen die Messe für 1000 Gulden überließ. Doch sollte er das Erscheinen des Werkes nicht mehr erleben. Am 8. März 1827 erhielt er die Nachricht, daß „die letzten Bogen der Messe in

Druck gegeben seien und bald zum Versand fertig sein würden", aber schon am 27. März schloß er seine Augen zum letzten Schlummer. —

Es graue ihm vor dem Anfange so großer Werke, hatte Beethoven zu Rochlitz gesagt und dennoch — kaum daß die Messe beendet war, nahm ihn schon wieder ein Werk, das jener an Größe und Bedeutung in nichts nachsteht, gefangen, die Neunte Symphonie. Und auch, was sonst in dieser Zeit entstand, hat diesen Zug ins Große: überall dieselbe Breite der Anlage, derselbe Verzicht auf äußerliche Wirkungen, überall dieselbe Kühnheit der Phantasie, derselbe Reichtum der Erfindung und dieselbe Unerschöpflichkeit in der Behandlung des thematischen Materials. Man nehme das wahrscheinlich in diesem Jahre entstandene Rondo a Capriccio, op. 129. „Die Wut über den verlorenen Groschen, ausgetobt in einer Caprice", lautete der Titel auf dem Manuskript, das Beethoven der Veröffentlichung nicht für wert gehalten hatte und das erst nach seinem Tode gefunden wurde. Und doch mit wie staunenswerter Kunst hat er es verstanden, dem fast kindlich einfachen Thema immer neue Seiten abzugewinnen: das wütet und tobt, das grübelt und brummt, das lacht und das kann auch die Regung der aufquellenden Empfindung, die sich so oft in seinen ausgelassensten Augenblicken hervordrängt, nicht ganz unterdrücken. Hier ist das Technische ganz des Selbstzwecklichen entkleidet und doch von außerordentlicher Wirksamkeit. Oder man nehme die Bagatellen op. 119. Welch eine Fülle von immer neuen Gesichten zieht in diesen kleinen Gebilden an uns vorüber. Die ganze blühende Zauberwelt der Romantik erschließt sich uns in ihnen, bald ritterlich stolz (Nr. 5), bald wie Elfen leicht und duftig (Nr. 6), bald volkstümlich derb (Nr. 3, Nr. 9), bald sehnsuchtsvoll innig (Nr. 4, Nr. 11). Nicht auf ganz gleicher Höhe stehen die sechs Bagatellen (op. 126), doch sind auch sie reich genug an überraschenden Einfällen. Zu gewaltiger Größe reckt sich der Klavierkomponist Beethoven aber noch einmal in den Variationen über einen Walter von Diabelli op. 120 auf. Diabelli, Beethovens Diabolus, wie er ihn gewöhnlich in seinen Zuschriften an das Haus Steiner nannte, hatte sich, nachdem er gründliche Studien gemacht, in Wien als Klavier- und Gitarrelehrer eine ansehnliche Stellung erworben, war dann im Steinerschen Verlage tätig gewesen und vereinigte sich später mit dem Verleger Cappi, dessen Geschäft er 1824 allein übernahm. 1820 hatte er einen nicht ungeschickten Walzer eigener Komposition an eine große Anzahl von Komponisten gesandt mit dem Ersuchen, je eine Variation darüber zu schreiben. Auch an Schubert und Beethoven war diese Aufforderung ergangen — das Datum der von Schubert beigesteuerten Variation „März 1821" ist unser wichtigster Anhalt für die Feststellung des Zeitpunktes des Unternehmens. Beethoven ging aus leicht begreiflichen Gründen nicht darauf ein, statt

dessen aber ließ er Diabelli sagen, daß er bereit sei, ein selbständiges Variationenwerk über das Thema zu schreiben, wenn Diabelli es in Verlag nehmen wolle. Dieser ließ sich die Gelegenheit, seinen Namen zu unvergänglichem Bunde mit dem Beethovens zu verknüpfen nicht entgehen und bot das stattliche Honorar von 80 Dukaten für sechs bis acht Variationen. Nun ging Beethoven an die Arbeit. Aber aus sechs wurden zwölf, aus den zwölf 18 Variationen und als Diabelli ungeduldig mahnte, legte Beethoven der 20. Variation humorvoll ärgerlich das Mozartsche „Keine Ruh bei Tag und Nacht" zugrunde und — variierte weiter. Nicht eher als bis die 33. Variation beendet war, hatte er sich genug getan. Als „33 Variationen über einen Walzer von Diabelli" wurde das Werk dann 1823 veröffentlicht. Da nach ihnen nur noch die sechs Bagatellen op. 126 als einzig erwähnenswertes Klavierwerk erschienen, von denen aber auch manche schon älteren Datums sein mag, so bedeuten sie Beethovens eigentlichen Abschied vom Klavier. Er war seiner und seines Lieblingsinstruments würdig. Die Variationen sind der vollgültigste Beweis dafür, daß, wenn er sich von jetzt an anderen Formen und Gattungen zuwandte, es nicht geschah, weil ihm nichts mehr für das Klavier zu sagen blieb — ein Werk von so überwältigendem Reichtum der Phantasie, solcher Sicherheit in der Behandlung auch der rein technischen Probleme, deutet auf einen Aufschwung eher als ein Nachlassen der Kraft. Wenn ich somit denen nicht zustimmen möchte, die in dem Werk nichts als ein wenig erfreuliches Produkt des grübelnden Verstandes erblicken, so kann ich doch auch Bülows überhitzt enthusiastischer Beurteilung nicht beitreten, der das Werk „den Mikrokosmus des Beethovenschen Genius überhaupt, ja sogar ein Abbild der ganzen Tonwelt im Auszuge" nennt. Fraglos wohl reizte es Beethoven zunächst, dem Produkt des Zusammenwirkens so vieler sein eigenes Werk, das Produkt eines einzelnen, gegenüberzustellen. Aus vielen der Variationen spricht das Wollen mehr als der innere Zwang. Wir vermissen die, ich möchte sagen, schaffensstarke Passivität, die unter dem Anhauch der Inspiration jene kraftbeseelten Gebilde gebiert, aus denen allein dann unter der wachsamen Pflege des künstlerisch ordnenden Verstandes vollendete, gottbeseelte Kunstwerke hervorgehen können. In jedem Takt zeigt sich der unerschöpfliche Gestalter, der immer eigenartige Erfinder, der große Könner, aber nur an vereinzelten Stellen fühlen wir uns ergriffen, aufgerüttelt. Wir bewundern mehr den Geist, der durch das Werk zu uns spricht, als das Werk selbst. Erst in der zweiten Hälfte fängt die Musik an unser Empfinden zu berühren, so in der geheimnisvollen 20., so in den drei, nach den voraufgehenden, mehr auf pianistische Wirkung eingestellten Variationen doppelt eindrucksvollen in C-Moll (29 bis 31) und in der lebensprühenden Fuge, die mit einem Ruck die Nebel,

die für einen Augenblick den Blick getrübt, verjagt. Daß ein Werk von solchem Umfang nicht auf die große Masse wirken kann, liegt auf der Hand. Dadurch, daß das Thema in den meisten Fällen kaum gestreift wird, verliert der Hörer leicht den Faden und je selbständiger die einzelnen Variationen sich geben, um so weniger kommt er bei dem raschen und häufigen Wechsel der Stimmungen zu behaglichem Genuß. So ist das Ganze ein Koloß, der uns mehr Staunen als liebende Hingabe abzwingt.

Noch ein anderes Werk derselben Gattung bleibt aus dieser Zeit zu erwähnen, die Trio-Variationen op. 121a über das Lied „Ich bin der Schneider Kakadu" aus der Wenzel Müllerschen Oper „Die Schwestern von Prag". Warum dieses reizvolle, von echtestem Humor erfüllte Werkchen mit seiner ernsten, schönen Einleitung, seiner geistvollen Einführung des lustigen Themas und seinen zehn Variationen, die den Spielern so dankbare Aufgaben bieten, nicht öfter auf unseren Konzertprogrammen erscheint, ist schwer zu sagen, der Grund müßte denn auch hier darin zu suchen sein, daß das Publikum dieser ganzen Gattung überhaupt, von ganz vereinzelten Ausnahmen abgesehen, mit geringer Anteilnahme gegenübersteht, außer wenn die Variationen sich in ein größeres Werk so organisch eingliedern, daß der Charakter desselben ihren Stimmungsgehalt bedingt und zugleich dem Hörer näher bringt.

Diese beiden Werke, so bedeutsam in mehr als einer Hinsicht, erscheinen doch nur als kleine Episoden innerhalb des Gesamtschaffens des Meisters in jener Zeit. Denn während er sie hinwarf, war sein ganzes Sinnen auf die Vollendung des Werkes gerichtet, das ihn nun schon seit mehreren Jahren beschäftigte, der Neunten Symphonie.

Die Neunte Symphonie

Wie wir durch Nottebohm wissen, plante Beethoven schon 1812, als er die siebente und achte Symphonie schrieb, eine neunte in D-Moll. Doch erst 1817, damals, als er sich mit dem Plan der Reise nach London trug, erhielt der Gedanke greifbare Gestalt. In Skizzenbüchern und auf losen Blättern aus diesem und dem folgenden Jahre tauchen die ersten Ansätze zum Hauptthema des ersten Satzes auf, das dann bald seine endgültige Fassung annimmt. Auch Skizzen zum zweiten Satz, dessen Thema Nottebohm in seiner Urfassung in einem Skizzenheft des Jahres 1815 entdeckte, finden sich bereits. Für den vierten Satz scheint Beethoven auch an ein Fugenthema gedacht zu haben, von einer Hinzunahme des Chores, einer Vertonung des Schillerschen Gedichtes an die Freude für diesen Zweck ist noch keine Rede. Um so interessanter ist es da, daß Beethoven sich damals in der Tat mit dem Plan einer Symphonie — einer zehnten — mit Chören trug. Auf einem Blatt aus dem Jahre 1818 heißt es: „Adagio cantique. Frommer Gesang in einer Symphonie in den alten Tonarten — Herr Got, Dich loben wir, — alleluja, entweder für sich allein oder als Einleitung in eine Fuge. Vielleicht auf diese Weise die ganze 2te Sinfonie charakterisirt, wo alsdann im letzten Stück oder schon im Adagio die Singstimmen eintreten. Die Orchester Violinen etc. werden im letzten Stück verzehnfacht. Oder das Adagio wird auf gewisse Weise im letzten Stück wiederholt, wobei alsdann erst die Singstimmen nach und nach eintreten — im Adagio Text griechischer Mithos Cantique-Ecclesiastique — im Allegro Feier des Bachus." Das Blatt ist von unschätzbarem Wert für uns, denn es gibt uns erstens eine Ahnung von den tiefsinnigen Problemen, die Beethoven in dieser letzten Periode beschäftigten und es zeigt uns ferner, daß, indem er christliche und griechische Gottesvorstellungen miteinander zu verweben trachtete, er ihren Ausgleich in dem Gedanken fand, daß der höchste Ausdruck des göttlichen Willens und das letzte Ziel des menschlichen Seins die Freude sei. Und vielleicht hätten die beiden Symphonien sich in gewissem Sinne ergänzt, indem die neunte eine vergeistigtere, die zehnte eine erdhaftere Freude feierte.

Als dann die große Messe den Meister gefangen zu nehmen begann, mußte notgedrungen die Arbeit an der Symphonie ruhen. Erst 1822 fing sie ihn von neuem zu beschäftigen an. Skizzen zum ersten und dritten Stück finden sich und jetzt wird für das Finale zum erstenmal das Freudenthema mit unterlegtem Text in Aussicht genommen. Noch ist sein Entschluß kein endgültiger, äußere Gründe mögen es gewesen sein, die ihn für Augenblicke wieder schwankend machten: ein Thema für ein instrumentales Finale — später im A-Moll-Quartett verwandt — taucht auf, doch auch die Idee des Chores läßt ihn nicht

mehr los, wenn auch die vorhandenen Skizzen noch keinen Hinweis auf ihre Verwendung in der Symphonie enthalten. Allmählich tritt zusammen mit den Themen zum zweiten und dritten Satze die Melodie des Chores immer mehr in den Vordergrund und geht durch jenen Prozeß des Änderns, der ein so wichtiges Moment im Schaffen Beethovens bildet. Auch die wichtigsten anderen Motive des Finales melden sich schon an und zugleich Versuche zu einer Verknüpfung des Chorsatzes mit den übrigen durch eine entsprechende Überleitung. Die erste Andeutung für die jetzige Form der letzteren enthält eine Skizze aus der zweiten Hälfte von 1823. Wir können den Werdegang des Werkes nicht weiter verfolgen. Den Leser, der sich in seine Einzelheiten weiter zu vertiefen wünscht, müssen wir auf Nottebohm oder die erschöpfenden Darlegungen bei Thayer hinweisen.

Das Jahr 1817, dem, wie wir eben gesehen haben, die ersten Skizzen zur Neunten Symphonie angehören, ist das an neuen Werken ärmste unseres Meisters. Die Quintettfuge in D ist außer ein paar Gesängen das einzige Werk, das in ihm entstand und auch dieses zeugt mehr von Freude an der Arbeit als solcher, als von innerer Anteilnahme. Die eine Tatsache allein schon zeigt, wie Vieles und Schweres damals auf ihn eingestürmt sein muß, was ihm die zum Schaffen notwendige Ruhe und Sammlung raubte. Die Sorge um den Neffen, der Kampf mit der Mutter und der damit zusammenhängende Prozeß, endlich sein eigener Gesundheitszustand, hatten ein Gefühl tiefster Verstimmung in ihm erzeugt, das in seinen Briefen aus jener Zeit immer wieder hervorbricht. „Was mich angeht, heißt es in einem Brief an Zmeskall, so bin ich oft in Verzweiflung u. möchte mein Leben endigen ... Wenn der Zustand nicht endigt, bin ich künftiges Jahr nicht in London aber im Grab — Gott sej Dank, daß die rolle bald ausgespielt ist.“ Wenige Tage darauf (25. August) schreibt er an Frau Streicher: „Was es für ein Gefühl ist ohne Pflege, ohne freunde, ohne alles sich selbst überlassen leidend zubringen zu müssen, daß kann man nur selbst erfahren“, und wieder am 28. Oktober an Zmeskall: „in meiner Lage worin ich mich jetzt befinde bedarf ich überall Nachsicht, denn ich bin ein armer unglücklicher Mensch“.

Doch wie oft sich auch das Gespenst des Todes drohend und lockend zugleich vor ihm aufrecken, wie oft ihn die Sehnsucht nach endlichem Frieden erfassen mochte, immer wieder brach der Wille zum Leben, geboren aus dem Bewußtsein der Pflicht seinem Schützling und seinem Lebenswerk gegenüber, machtvoll durch. Und leben hieß für ihn schaffen und Liebe üben —

„Und dein Streben sei's in Liebe
Und dein Leben sei die Tat.“

Seine Liebe hatte damals den Knaben zum Inhalt, die Tat aber wurden die Sonate op. 106 und die Neunte Symphonie, die beide in ihren Anfängen diesem Jahre angehören, zwei Werke, die sich wie entgegengesetzte Pole zueinander verhalten und die doch durch ein festes geistiges Band miteinander verknüpft sind. Von höchster Daseinslust erzählt der erste Satz der Sonate, von schmerzlichster Zerrissenheit der der Symphonie. All das Weh, das an seinem Herzen nagt, stöhnt in diesem auf, all das siegesstolze Kraftbewußtsein, das seit den Tagen der fünften Symphonie den Schlüssel seines Wesens bildet, jubelt in jenem. Das oft betonte Doppelgesicht seines Genies zeigt sich auch hier: es führt ihn in der Sonate von dem lebenstrotzenden Anfangssatz zu dem von tränenschwerer Sehnsucht erfüllten Adagio, es führt ihn in der Symphonie von dem todestrüben ersten Satz zu dem in jauchzender Lust dahinstürmenden Finale. Es zeigt uns zugleich die Persönlichkeit des Meisters in all ihrer heroischen Größe, wie er den Blick nach erdenfernen Weiten gerichtet, durch Leid und Sorge, die ihn von allen Seiten umbranden, unerschüttert, hindurchgeht, getragen von dem freudigen Gefühl der Kraft, der gegenüber das Schicksal selbst machtlos ist. Wenden wir uns jetzt der Symphonie zu.

Geheimnisschwer hebt sie an — vom ersten Takt an fühlen wir, daß wir hier an der Schwelle neuer höchster Offenbarungen stehen. In dumpfes Sinnen sehen wir den Meister versunken, in wunsch- und wahnloses Sinnen, dem beide, Freud und Leid, verstummt sind. Doch rasch rafft er sich auf. Der Wille zum Leben, das ist der Wille zur Tat, reißt ihn empor und plötzlich steht vor uns (17. Takt) ein Motiv, wie erzgepanzert, ein Symbol des Willens und der Kraft, des Willens, der das Leben gebiert, der Kraft, die es erhält. Noch einmal versinkt er in jenen Dämmerzustand und wieder tritt uns jenes Motiv entgegen — der Wille, der jetzt nach Betätigung verlangt, der Liebe geben und nehmen möchte. Das zweite Thema (B-Dur) mit seinem schönen Einleitungsmotiv, das dritte mit seinem schmerzlichen Anklang an das erste, erzählen von innigem Sehnen, aber einem Sehnen, dem keine Erfüllung wird. Trotzig aufbegehrend, schließt der erste Teil und wieder versinkt der Meister (Anfang der Durchführung D-Moll) in jenen Traumzustand, in dem allein noch sein Wünschen Ruhe findet. Doch der Traum gewinnt Gestalt, das Willensmotiv wird zu schmerzlicher Klage; entschlossen (ff) möchte er die weiche Regung unterdrücken, da tönt eine bittende Stimme (p) schmeichelnd an sein Ohr. Kraft und Liebe waren uns als der Inbegriff des Beethovenschen Lebens erschienen. Als Kraft hatte jenes Motiv, das wir als den Willen zum Leben bezeichneten, sich zuerst geäußert, nun spricht es in sanften Schmeichellauten wie liebeverklärt. Noch einmal dasselbe Bild: die drängende Klage, der Widerstand, die Besänftigung. Dann tritt das Willensmotiv allein in den Vordergrund und beherrscht die

Durchführung fast ganz, bald in der Sprache der Kraft, bald in der der Liebe. Aber den Gegenstand der Betätigung, den sie suchen, finden beide nicht und das zweite Thema erhebt voll Sehnsucht seine Stimme. Doch bald macht es wieder dem ersten Platz, das jetzt immer drängender aufstrebt. Soll sein Sehnen keinen Frieden finden als nur in jenem Dämmerzustand, scheint es zu fragen? Wie ein Schreckgespenst (D-Dur ff) erscheint ihm dieser jetzt, nachdem er eben noch von kraftvollem Sich-Betätigen geträumt. Wild wehrt er sich dagegen und wieder erhebt die Sehnsucht (zweites Thema) ihre Stimme. Vergeblich sucht er sie zu unterdrücken, vergeblich, denn von neuem kehrt der Anfang des Willensthemas in leidvoller Klage zurück, immer leidenschaftlicher scheint sie Erhörung zu fordern, da glätten sich plötzlich die Wogen, ein Lächeln verklärt des Meisters Antlitz, für einen Augenblick ist alles, was ihn bedrängt, vergessen, das Bewußtsein der Kraft, durch Liebe gesänftigt, löst in ihm (in der schönen D-Dur-Hornstelle piano dolce) eine stille Heiterkeit aus. Doch nur zu schnell wendet das verklärte Dur sich wieder nach dem trüben Moll, der alte Schmerz erwacht doppelt fühlbar nach dem flüchtigen Gaukelbilde seligen Friedens und dann folgt eine Stelle von so tiefer Schwermut, daß wir vor der tragischen Größe dieses Schmerzes erschauern. Es ist, als hörten wir den Nachtwind über Gräber dahinstreichen, während dunkle Wolken das Licht der Sterne und mit ihm alles Hoffen auslöschen — der Tod, das Grab, soll das das Ende sein, dort nur uns der Frieden winken? Er kann, will es nicht glauben; nicht der Tod, das Leben muß des Lebens Erfüllung sein. Machtvoll bäumt sich der Wille zum Leben auf und mit dem vom ganzen Orchester in höchster Kraft ausgeführten Willensmotiv schließt der Satz.

Wir besitzen in ihm das gewaltigste und ergreifendste Stimmungsbild, das die Tonkunst hervorgebracht hat, ein Stück von unvergleichlichem Reichtum an Farben und Bildern und doch von jener höchsten Geschlossenheit, die all seine wechselnden Stimmungen nur als Ausstrahlungen einer einzigen Grundstimmung erscheinen läßt, die vielleicht mit dem Worte sehnsuchtsvolle Unbefriedigung am besten gekennzeichnet ist. Und liegt in dieser Unbefriedigung nicht vielleicht eine Deutung des ganzen Lebensproblems? Als sein Segen und sein Fluch zugleich ist sie in den Menschen gelegt — als Segen, weil sie es ist, auf der alle Weiterentwicklung beruht, als Fluch, weil sie den Menschen nie zur Ruhe kommen, ihn im Genuß des eben Errungenen schon wieder nach neuen Zielen ausschauen, ihn jede neu erklommene Stufe nur wieder als Vorstufe betrachten läßt und sein ganzes Dasein so zu einer rastlosen Jagd macht, einer Jagd, der jenes nie befriedigte Sehnen zu stets neuem Antrieb wird. Und wenn wir uns trotzdem mit allen Fasern unseres Wesens an dieses Dasein klammern, so ist der Grund dafür nichts anderes, als der Wille

zum Leben, den die Natur in uns gelegt und als dessen höchste Äußerungen wir die Kraft und die Liebe erkannten, die Kraft, die das Leben gestaltet, die es verschönt. —

Im Kampf des Willens mit der Unbefriedigung, welche die Betätigung des Lebenstriebes doch stets zurückläßt, tönen lockende Stimmen an des Zweifelnden Ohr: „Gib auf den Kampf, flüstert die eine, laß dich von den Dämonen, die dein Schicksal lenken, treiben, ergreife das Leben, koste es aus in raschem Genuß." „Gib auf den Kampf, flüstert die andere, vertraue der Liebe, die über dir wacht, die den Unfrieden in deiner Brust in seligen Frieden kehren wird." Trotz und Überdruß lassen ihn der ersten folgen.

Mit den einleitenden Schlägen des Orchesters tut sich eine neue Welt vor uns auf. Auf raschen Sohlen stehlen sie sich einzeln und leise erst, dann lauter und zahlreicher heran, die Geister der Nacht, bis sie mit dämonischem Jubel ihn umschwirren, ihn mitzureißen in den tollen Strudel. Ein schmerzliches Gefühl regt sich in seiner Brust, halb bang, halb sehnsüchtig. Da jauchzt eine neue Weise (C-Dur ff) auf, eine von derber Lebenslust überschäumende Weise, doch auch ihr keck herausfordernder Ton vermag jenes Gefühl nicht zum Schweigen zu bringen. Von neuem beginnt der gespenstige Reigen, immer wilder wird das Werben, immer heftiger dringt es auf ihn ein, — es ist wohl nur ein Zufall, daß mitten hinein eine Stelle aus Mozarts „Will der Herr Graf ein Tänzchen wagen" klingt — dann plötzlich ist der ganze Spuk zerstoben und ein neues Bild zieht herauf, ein Bild behaglicher Fröhlichkeit (Presto D-Dur), die naive Freude des Tages nach dem wirren Taumel der Nacht. Das hat in all seiner Ausgelassenheit doch einen bürgerlich gesetzten Beigeschmack, es ist, als wolle er versuchen, im Getriebe des Alltags seiner wild phantastischen Gedanken und Wünsche Herr zu werden. Allmählich verblaßt auch dieses Bild und wieder beginnt das nächtlich dämonische Spiel — erst als er noch einmal, als könne er nicht los vom Unschuldsvoll-Irdischen und suche hier Schutz gegen das Locken und Werben der Nacht, die Erinnerung an jene naiven Freuden heraufbeschwört, verlassen ihn die unheimlichen Gestalten in zornigem Unmut.

Und nun, als solle ihm nach den Lockungen höllisch wilder und irdisch derber Lust ein Vorgeschmack himmlischer Freuden zuteil werden, schwebt wie auf Engelsfittichen die feierlich friedliche Melodie des Adagios herab, ein Gesang von so unirdischer Schönheit, daß vor ihm aller Schmerz sich lösen muß. Wie befreites Aufatmen und verklärte Rührung zugleich klingt es aus der herrlichen zweiten Melodie heraus, die sich unmittelbar anschließt und wohl nicht unabsichtlich in Takt- und Tonart (D-Dur nach B-Dur) von jener ersten gänzlich verschieden ist. Variationen folgen von jener charakteristisch Beethovenschen Art, die sich äußerlich als einfache Figuration des Themas gibt und doch

es versteht, mit der reicheren Form auch den Inhalt in höhere Sphären zu heben. Beruhigend weich senken sich diese Töne in das Herz, daß es in seliger Selbstvergessenheit sich ihrem Zauber hingibt. Da schrecken es laute Fanfaren auf, wie ein Ruf zu den Waffen klingt es — sind sie ein Nachhall alter, ein Vorklang neuer Kämpfe? Noch einmal kehren sie wieder, so laut mahnend, daß der Träumer die Erinnerung daran auch als jene himmlischen Melodien ihn wieder umweben, nicht gleich abschütteln kann. Und wenn der Satz ausklingt, ist es, als gehe ein Stöhnen, ein Aufschluchzen durch die Musik — ein Traum himmlischer Freuden war es, der ihn eingewiegt, aber doch nur ein Traum!

Mit einem jähen Aufschrei erwacht er daraus (Presto D-Moll, Rezitativ der Celli und Kontrabässe). Soll er weiterkeuchen unter dem Joch der Unlust, des ziellosen, nie erfüllten Wünschens, und soll das der Inhalt, der Sinn des Daseins sein? Nein, nein, nur das nicht! Lieber zurückversinken in den Urzustand wesenlosen Dämmerns, der kein Wünschen und keine Enttäuschungen kennt (erstes Thema des ersten Satzes). Rasch rafft er sich zusammen — soll er das höchste Vorrecht des Menschen, zu wirken, zu schaffen, preisgeben? Soll er in dumpfer Glücklosigkeit das Glück suchen? (zweites Rezitativ). Da schlingen sie noch einmal ihren dämonischen Reigen, die Gespenster der Nacht, mit Bildern der Lust ihn zu versuchen (Vivace), aber kraftvoll weist er sie von sich (drittes Rezitativ), sein Sehnen ist auf anderes, Reineres gerichtet. Und plötzlich ertönt jene himmlische Melodie (Adagio cantabile) wieder. Wie Balsam fällt sie in sein wundes Herz, und wie der Schmerz daraus entweicht, kommt neues Hoffen über ihn und steigert sich rasch zur Gewißheit neuen Glückes. Und jetzt (Allegro assai) hebt eine neue Weise an, ein Ausdruck stillen, seligen Friedens. Da jubelt er auf, „Ha, dieses ist es, es ist nun gefunden, Freude ...", so lauten die Worte, die sich im Skizzenbuch unter den Noten des antwortenden vierten Rezitativs finden. Sie bestätigen nur, was uns weniger bestimmt und doch ebenso überzeugend die Töne allein schon sagen: die Lösung des Rätsels, dem er in heißem Ringen so lange nachgesonnen, des Rätsels vom Sinn und Ziel des Lebens ist nun gefunden — der Mensch ist zur Freude geboren! In der großen Messe war sein starkes Gottbewußtsein, indem es nach höchstem Ausdruck drängte, zu noch stärkerer Gewißheit gewachsen. Es gab keinen Zweifel mehr für ihn: „Brüder überm Sternenzelt muß ein lieber Vater wohnen" und dieser liebe Vater konnte nicht wollen, daß der Mensch zum Leiden geboren sei, er mußte ihm ein letztes krönendes Ziel als reinsten Niederschlag seiner im Leiden geläuterten Wesenheit gesetzt haben und dieses Ziel konnte kein anderes sein als — die Freude. Nicht die Freude selbstischen Behagens, sondern jene reinere, die nichts anderes ist als Frucht und

Lohn der Liebe, der Liebe, wie Beethoven selbst sie sein Leben lang geübt, der Liebe, die nicht sagt „Liebe deinen Nächsten wie dich selbst", sondern „Liebe ihn mehr wie dich selbst", der jeder Mitmensch ein Bruder ist, die die ganze Welt in einem Kuß umarmen möchte.

Und jetzt zieht die Melodie, die er kristallisiert uns in jenen zwei Takten gegeben, in majestätischem Strom, halb Volkslied, halb Hymne, doppelt eindrucksvoll in ihrer einfachen Größe an uns vorüber. Celli und Kontrabässe bringen sie zuerst allein, dann fallen andere Instrumente ein, neue und immer neue kommen hinzu, bis sie sich endlich in hellem Jubel, getragen vom ganzen Orchester, emporschwingt. Da plötzlich ertönt ein Schrei, ein Schrei so markerschütternd, als entränge er sich der Brust all der Millionen, die noch nicht teilhaben an dieser Freude. Und als könne er dieser Mahnung nicht widerstehen, kämpft sich Beethoven nun zum letzten Entschluß durch: sie alle sollen einstimmen in sein Lied, das hohe Lied der Daseinsfreude, das als Dankgesang der ganzen Menschheit emporddringen soll zum Thron dessen, der mit seiner unermeßlichen Liebe sie alle umfaßt. Und so wird der entscheidende Schritt getan, das Tosen der Instrumente wird durch eine Stimme zum Schweigen gebracht: „O Freunde nicht diese Töne, sondern laßt uns angenehmere anstimmen und freudenvollere." Und dann ertönt zu Schillers dithyrambischen Worten die Hymne von neuem, zuerst von einer einzelnen Stimme, dann von Chor und Soloquartett aufgenommen. Kaum ein Drittel des Gedichtes hat Beethoven benutzt, ihm lag nur daran, die Freude als allgemeinen Begriff zu singen. Sie aber ist für ihn nur denkbar, wo Liebe, Glauben und Kraft sich zu schöner Gemeinschaft vereinigen: die Liebe, die die ganze Welt in einem Bruderkuß umfassen möchte, der Glaube an eine göttliche ausgleichende Gerechtigkeit, die Kraft, die den Menschen zum Meister seines Schicksales macht. Danach hat er seinen Text gewählt und da in dem Gedicht die Kraft nicht gebührende Würdigung findet, hat er die Worte: „Laufet Brüder eure Bahn, freudig wie ein Held zum Siegen" zum Anlaß genommen, um Kampf und Sieg zu feiern. Ist es nötig, etwas über die Wunder des letzten Satzes zu sagen? Wir werden uns an anderer Stelle eingehender in seine Geheimnisse wie die des ganzen Werkes vertiefen. Jetzt lag uns nur daran, es in seiner psychologischen Bedeutung und Entwicklung dem Leser zu erschließen. Und hier müssen wir der oft gestellten Frage nähertreten: plante Beethoven diesen Ausgang der Symphonie von Anfang an? Lenz und andere beantworten sie mit einem unbedingten Ja!, Thayer und andere mit einem ebenso entschiedenen Nein! Wir möchten uns der letzteren Ansicht anschließen und glauben, daß selbst, wenn wir die auf den Skizzenheften beruhenden tatsächlichen Beweise nicht hätten, der inneren Gründe genug dafür sprächen. Denn wenn Beethoven schon bei

Beginn des Werkes von jener Gewißheit durchdrungen gewesen wäre, die nachher im letzten Satz Ausdruck fand, hätte er dann jenen verzweifelten, weltüberdrüssigen Stimmungen Raum geben können, denen der erste Satz sein Dasein verdankt? Eine solche Annahme würde uns zur Kunstauffassung des 18. Jahrhunderts zurückführen, der die Musik nicht der Widerhall eigener seelischer Erlebnisse, sondern ein Mittel zur Darstellung beliebiger Empfindungen war. Wollten wir glauben, daß Beethoven sich zuerst ein inhaltliches Schema des ganzen Werkes zurecht gelegt und dann dessen musikalische Ausgestaltung vorgenommen habe, so würden wir damit alles verneinen, was wir bis dahin als das treibende Element seines Schaffens erkannt haben. Wir würden in ihm dann nicht den gottbeseelten Meister sehen, dem die Musik zur Sprache geworden, in der alle Stimmungen, die an seinem Herzen rütteln, wiederklingen, der im Eigengefühl den stärksten Quell der Inspiration besitzt, sondern den genialen, aber kühlen Gestalter, dessen Schaffen vom Willen und nicht von der inneren Notwendigkeit bestimmt wird. Beethoven konnte ebensowenig an den letzten Satz der Neunten gehen, bevor er sich durch den ersten durchgerungen, als er den letzten der Fünften schreiben konnte, bevor er sich mit dem, was er im ersten zu sagen hatte, abgefunden. Und es ist für beide Werke charakteristisch, daß erst Jahre, nachdem ihre ersten Sätze schon feste Form gewonnen, die Ideen zu den letzten Beethoven aufgingen. Gerade, daß Beethoven ihn nicht von vornherein plante, zeigt, wie sehr der Satz das Resultat der Empfindungen ist, durch die er in den ersten drei Sätzen gegangen, daß es nicht in erster Linie künstlerische, sondern seelische Gründe waren, denen er seinen Ursprung verdankt — nur daß, wie fast immer bei Beethoven, sich auch hier das künstlerische und das psychologische Problem völlig decken. Seit Jahren schon hatte das Schillersche Gedicht ihn zur Vertonung gereizt, atmet doch jede Zeile darin Geist von seinem Geiste:

„Festen Mut in schwerem Leiden,
Hilfe, wo die Unschuld weint,
Ewigkeit geschwornen Eiden,
Wahrheit gegen Freund und Feind,
Männerstolz vor Königsthronen."

Tritt uns in diesen Worten nicht Beethoven, wie er leibt und lebt, entgegen? 1793 taucht der Plan zuerst auf. Fünf Jahre später macht er die ersten Notizen dazu. 1811 skizziert er die Anfangsverse, aus 1822 finden sich neue Entwürfe dazu, doch erst nach einer Reihe von Ansätzen gelingt ihm der große Wurf, d. h. erst nachdem er durch ihre künstlerische Gestaltung die Stimmungen, die den ersten Sätzen Gestalt und Form gaben, überwunden.

Doch was trieb Beethoven zu dem Schritt, die Singstimmen zu Hilfe zu

nehmen, einem Schritt unerhört in einem Werk reiner Instrumentalmusik? Denn wenn (wie Kretschmar in seiner Analyse der Neunten erwähnt) Winter und Mascheck ihre Schlachtsymphonien (1814) mit Chören schließen, so handelt es sich dabei um programmatische Werke, bei denen die Verwendung des Chores leicht zu begründen und zu verstehen ist. Sollte er in dem Augenblick, da er den Schlußstein in den Riesenbau seines symphonischen Lebenswerkes fügte, zu der Erkenntnis gekommen sein, daß die Musik das letzte und höchste doch ohne die Hilfe des deutenden Wortes nicht auszusprechen vermöge, er, der uns mittels der Instrumente allein Blicke in die geheimsten Kammern des menschlichen Herzens gewährt, der für alle Schattierungen der Freude und des Schmerzes, vom kindisch unschuldvollen Lächeln bis zur tobenden Ausgelassenheit, von leiser Wehmut bis zur wühlenden Verzweiflung die rechten Töne gefunden? Und bedurfte seine Freudenmelodie wirklich der Worte? Spricht sie nicht ebenso überzeugend deutlich zu uns, da wo sie den Instrumenten allein zuerteilt ist, wie später, wenn das Wort hinzukommt? Nein, der Grund muß ein anderer gewesen sein! Beethoven, der in der Benutzung der orchestralen Mittel sich stets fast asketisch zurückhaltend gezeigt hatte, dessen Prinzip es immer gewesen, die größtmöglichsten Wirkungen mit den kleinstmöglichen Mitteln zu erzielen, der sich in der heroischen Symphonie mit drei Hörnern und zwei Trompeten, in der siebenten und achten mit nur zwei Hörnern und zwei Trompeten begnügt, hatte in der Neunten schon für den ersten Satz vier Hörner und zwei Trompeten, für den zweiten noch außerdem drei Posaunen verwandt. Nun kommt er zum letzten — auch jetzt ist seine Kunst ihrer Aufgabe voll gewachsen — die Instrumente gewinnen Sprache, jener Eingang mit den Rezitativen der Celli und Bässe und den Antworten des vollen Orchesters zwingt den Instrumenten Ausdrucksmöglichkeiten ab, die man vor Beethoven nicht einmal geahnt. Und wenn es dann die Hymne anhebt und in immer reicheren Harmonien sich entfaltet, wer fühlte sich da nicht ergriffen und mitgerissen von dem mächtigen Schwung dieser Tonsprache? Aber in Beethovens Herzen singt und klingt es immer heller noch. Nun die Nacht des Zweifels gewichen, nun ihm in strahlendem Glanz die Gewißheit aufgegangen, daß des Menschendaseins letzter Zweck nicht das Leid, sondern die Freude ist, nun möchte er die Heilsbotschaft hinausjubeln in Tönen, so reich, wie das, was ihn bewegt, nun möchte er, daß die ganze Menschheit mit einstimme in sein Lied. Wie ärmlich erscheint die Sprache gegenüber der Ausdruckskraft der Beethovenschen Instrumente, aber wie ärmlich erscheinen auch sie gegenüber der Glut und Innigkeit der menschlichen Stimme, wenn ihr im Überschwang des Gefühls Wonne und Schmerz zu Melodien werden! Ein neues Instrument hatte Beethoven gesucht für das Neue, was er hier in all

seiner leuchtenden Schönheit zu verkünden wünschte — in der menschlichen Stimme hatte er es gefunden. Er benutzte sie nicht, weil er der Worte bedurfte, sondern er benutzte die Worte, weil er der Stimmen bedurfte und sie ohne solche nicht verwenden konnte. Und so trifft auch auf die Art ihrer Verwertung zu, was wir bei Gelegenheit der großen Messe darüber gesagt. Wie der ganze Satz einer Gefühlsextase sein Dasein verdankt, so sind die Stimmen es hauptsächsächlich, durch die diese Extase sich Luft macht. Das aber bringt es mit sich, daß sie beständig bis an die äußerste Grenze des ihnen Möglichen geführt werden. Und wenn lange Jahre hindurch dieser letzte Satz den meisten ein unlösbares Rätsel blieb und man vielfach vorzog, die drei ersten allein aufzuführen, so lag das nicht zum wenigsten daran, daß die Stimmen damals zu wenig auf solche Aufgaben vorbereitet waren, um ihnen gerecht werden zu können. Schreibt doch Mendelssohn im Jahre 1837 an seinen Freund Droysen: „Die Instrumental-Sätze gehören zum größten, was ich in der Kunst kenne. Von da, wo die Singstimmen eintreten, verstehe auch ich es nicht, d. h. ich finde nur Einzelnes vollkommen und wie das bei einem solchen Meister der Fall ist, so liegt die Schuld wahrscheinlich an uns. Oder der Ausführung ... im Gesangsatz sind die Stimmen so gelegt, daß ich keine Art kenne, wie es gut gehen könnte und daher kommt vielleicht bis jetzt die Unverständlichkeit.“ Und wie selten hören wir selbst heutigen Tages noch das Werk, ohne daß die Chor- wie die Solostellen uns ein gewisses Gefühl der Enttäuschung hinterließen; in unserer Vorstellung möchte uns diese Musik über alles Irdische emporheben, in der Wirklichkeit aber bleibt fast immer „ein Erdenrest zu tragen peinlich“.

Musikhistorisch aber beruht die besondere Bedeutung der Neunten nicht in der Heranziehung der menschlichen Stimmen — das ist ja vorher und nachher auch von anderen versucht worden, sondern in der Art ihrer Verwebung mit den Instrumenten. Man braucht sich nur der Rolle zu erinnern, die das Orchester dem Chor gegenüber in der Chorfantasie vom Jahre 1808, die äußerlich und wie früher erwähnt selbst im Thematischen des Chores so viel Ähnlichkeit mit der Neunten hat, um sich darüber sofort klar zu werden. In der Fantasie bildet der Chor einen ganz selbständigen Organismus, Orchester und Klavier begleiten und umspielen ihn, ohne ihrerseits ihm gegenüber irgendwelche selbständige Bedeutung zu gewinnen. In der Neunten aber — und es ist Richard Wagner, dem das als erstem aufgegangen — verschmelzen die Stimmen und Instrumente zu einem untrennbaren Ganzen von so einheitlicher Wirkung, daß der besondere Anteil jedes von ihnen daran nur schwer festzustellen wäre. Ähnliches haben wir auch von der Messe gesagt. Aber dort handelte es sich — wie denn ja bei dem echten Künstler die Tat immer der Erkenntnis vorausgeht — um einen mehr unbewußten Vorgang. Beethoven

wollte ein Chorwerk schreiben, er konnte dabei des Orchesters nicht entraten, konnte es aber, nachdem er es in seinen vorhergehenden Symphonien zu so ungeahnter Höhe der Ausdrucksfähigkeit gebracht, nicht wieder zu der Stellung herabdrücken, die es bis dahin in der Messe eingenommen hatte. So wirken auch hier Chor und Orchester schon als eine unteilbare Masse. In der Symphonie aber ging Beethoven vom Orchester aus, an die Mitwirkung des Chores hatte er zunächst gar nicht gedacht — es war das Gefühl, daß das, was nach Vollendung der drei ersten Sätze in ihm nach künstlerischem Ausdruck rang, nur mit Hilfe der menschlichen Stimme, so wie er es empfunden, gesagt werden könne, was ihm schließlich jenen äußersten Entschluß abzwang. Lange genug sträubte sich der Künstler in ihm gegen einen Schritt, der ihm selbst als eine Vermischung zweier von durchaus verschiedenen Bedingungen ausgehender Kunstgattungen erschien. Tatsächlich hat er sich eine Zeitlang mit dem Plan getragen, den ganzen Schlußsatz durch einen anderen, rein instrumentalen zu ersetzen. Aber in dem Kampf zwischen Kunstverstand und natürlichem Empfinden mußte der erstere den Kürzeren ziehen, mußte es, weil es sich hier gar nicht um die Vermischung zweier Kunstgattungen, sondern um die Schöpfung einer neuen handelt, in der durch das Zusammenwirken der zu höchster Ausdrucksfähigkeit gesteigerten Instrumente mit dem natürlichsten und deshalb eindrucksvollsten Ausdrucksmedium des Menschen, der Singstimme, die Möglichkeit geschaffen wurde, den ganzen Umkreis menschlichen Empfindens in vorher nie dagewesener Weise in Töne zu bannen. Sicherlich hätte Beethoven der Symphonie auch ohne den Chor den gebührend eindrucksvollen Abschluß gegeben, aber es hätte ihm dann jene zündende Unmittelbarkeit gefehlt, die ihn uns bei jedem Hören zu einer neuen Überraschung, zu einem neuen Fest macht. Denn die Empfindung, die unmittelbar in Tönen dem Herzen entquillt, wird stets einen stärkeren Widerhall in uns erwecken, als die, die erst auf dem Umwege durch die Instrumente zu uns spricht. Gerade dieser Schlußsatz, dessen hinreißender Schwung auch den Hörer mit so jubelnder Gewißheit erfüllt, läßt uns die Neunte als die Krönung seines Lebenswerkes empfinden — nicht sowohl vom musikalischen Standpunkt aus (denn von ihm betrachtet bedeutet fast jede seiner Symphonien einen ebenso unerreichbaren Gipfel), aber als die letzte Antwort auf die Probleme, die er in den früheren oder die ihn zu ihnen angeregt.

Fragen wir, welche unter seinen Symphonien am tiefsten gegriffen haben, welche vom Publikum mit größter innerer Anteilnahme gehört werden, so finden wir, daß es jene sind, die wir Bekenntniswerke nannten: die Heroische, die Fünfte, Sechste und Neunte. Nicht als Musiker nur spricht er in ihnen zu uns, letzte Erkenntnisse, zu denen er sich in tiefem Sinnen oder in harten

Kämpfen durchgerungen, haben hier Ausdruck gefunden, in jener Sprache, in der er wie kein anderer vor oder nach ihm die letzten Geheimnisse der menschlichen Seele zu enthüllen vermochte.

Es steckt eine wunderbare Logik in der Folge dieser vier Symphonien, denen gegenüber keine der andern die Note persönlichen Erlebens in demselben Maße anschlägt. Die dritte Symphonie ist eine Apotheose heldischer Kraft; von ihr getragen schwingt sich der Mensch zu den äußersten Gipfeln des Erfolges auf. Aber sie mahnt uns zugleich, daß das Maß des Glückes, das er der Welt gebracht, doch der allein entscheidende Maßstab seiner Größe ist, daß er die Höhen des Daseins wahrhaft erklommen erst hat, wenn er von selbstischem Begehren frei im Heil der Welt das eigene sucht. Zu so selbstverneinender, opferbereiter Erfassung des Daseins kann der Mensch aber nur gelangen, wenn er vorher den schwersten aller Siege, den über sich selbst errungen, wenn er den göttlichen Funken, der in jedes Menschen Brust gelegt, zur Flamme entfacht hat, die sein ganzes Wesen reinigend durchglüht, wenn die eigene sittliche Kraft ihm zum Schild geworden, an dem sich die Macht des Schicksals brechen muß. Das ist die Fünfte Symphonie, die Apotheose der sittlich geläuterten Kraft.

Daß aber der Mensch so Einkehr in sich selbst halte, sich auf sich selbst besinne, dazu ist nötig, daß er sich freimache von den Geboten einer falschen Sittlichkeit und in der Natur den Wegweiser zur Wahrheit und Einfachheit des Denkens und Empfindens suche. Im letzten Grunde war ja die große Revolution nichts als ein Sich-Auflehnen gegen die Unnatur gewesen, die alle menschlichen Beziehungen und Verhältnisse so verrenkt hatte, daß kaum noch einer wußte, was das Gerade, Naturgemäße sei. So drängt es Beethoven immer zur Natur, von dem falschen, verzerrten Leben in der Gesellschaft zu ihrer reinen Ehrlichkeit, so wurde der Verkehr mit ihr ihm zum Lebensbedürfnis durch das, was sie ihm war und das, was sie ihm bedeutete. In der Pastoral-Symphonie bietet er uns einen Vorgeschmack dessen, was die Natur uns zu geben vermag: die Erlösung von der Unrast unseres Daseins, die friedliche Heiterkeit, die von ihr auf den, der sich ihr willig hingibt, überströmt.

So hatte Beethoven in diesen drei Werken den Weg zum Glück gewiesen, den Weg, den er selbst gewandelt war. Und hatte er es wirklich gefunden, er, dem das Schicksal alle Quellen irdischen Glückes so grausam verschüttet hatte? Durfte er, durfte die Menschheit überhaupt hoffen, es je zu finden? War diese Erde nicht vielleicht zu einer Schule der Leiden, einer Stätte der Prüfungen bestimmt? Schärfer und schärfer bohrt sich dieser Gedanke in seine Seele. Alte Zweifel tauchen auf, seine stolze Zuversicht droht zu schwinden. Doch in seinem Herzen glüht eine Flamme, die die Nebel des Kleinmuts wohl für

Augenblicke zu verdunkeln, die aber nichts in der Welt zu verlöschen vermag, die Flamme des Glaubens an die in der großen Messe mit so ergreifender Macht verkündete göttliche Liebe und an die schicksalbezwingende Kraft im Menschen. Und plötzlich zerreißen die Nebel, ein Gefühl unendlicher Seligkeit ergreift sein Herz, denn was ihm bis dahin nur ahnendes Hoffen war, ist ihm zur strahlenden Gewißheit geworden: der Mensch ist zur Freude geboren, zur Freude als Ausdruck einer allumfassenden Liebe! Und so verkündet er, dessen Leben so arm an Liebe war, als seiner Weisheit letzten Schluß das Evangelium der Liebe, so singt er sein Lied an die Freude und fügt damit dem hehren Bau seines symphonischen Lebenswerkes und seiner seelischen Bekenntnisse den krönenden Schlußstein ein.

Die Kunde von der Vollendung der Neunten Symphonie verbreitete sich rasch in Wien und erregte auf allen Seiten den Wunsch, das neue Werk kennen zu lernen. Vielleicht suchte man auch eine Gelegenheit, Beethoven, dessen Stern etwas verdunkelt schien, seit Rossini die Herzen der leichtlebigen Wiener mit seinen einschmeichelnden Melodien erobert hatte, einen Beweis der hohen Schätzung zu geben, deren er sich bei allen wahren Kennern erfreute. So taten sich eine Anzahl kunstbegeisterter Männer, unter denen sich viele uns wohlbekannte Namen wie Fürst Lichnowsky, Graf von Lichnowsky, Graf von Fries, Zmeskall, Diabelli, Steiner, Halm befinden, zusammen und sandten eine Adresse an Beethoven, in der sie ihn in Ausdrücken tiefster Verehrung baten, dem Publikum nicht länger die letzten Erzeugnisse seines Genies, die große Messe und die Neunte, vorzuenthalten. „Sollen wir Ihnen sagen, heißt es da, mit wie tiefem Bedauern Ihre Zurückgezogenheit längst gefühlt worden? Bedarf es der Versicherung, daß, wie alle Blicke sich hoffend nach Ihnen wandten, alle trauernd gewahrten, daß der Mann, den wir in seinem Gebiete vor allen als den Höchsten unter den Lebenden nennen müssen, es schweigend ansah, wie fremdländische Kunst sich auf deutschem Boden, sich auf dem Ehrensitz der deutschen Muse lagert? ... Sie allein vermögen den Bemühungen der Besten unter uns einen entscheidenden Sieg zu sichern. Von Ihnen erwarten der Vaterländische Kunstverein und die Deutsche Oper neue Blüten, verjüngtes Leben und eine neue Herrschaft des Wahren und Schönen über die Gewalt, welcher der Modegeist des Tages auch die ewigen Gesetze der Kunst unterwerfen will. Geben Sie uns Hoffnung, die Wünsche aller, zu denen je die Klänge Ihrer Harmonien gedrungen sind, baldigst erfüllt zu sehen!"

Die Adresse verfehlte ihre Wirkung auf Beethoven nicht und er entschloß sich, eine Akademie zu veranstalten, in der die Symphonie und Teile der Messe

aufgeführt werden sollten. Aber über das „Wo“ und „Wie“ zu einer Entscheidung zu kommen, war für den Meister, der in allen Fragen des praktischen Lebens von seiner Umgebung abhängig war und bald diesem bald jenem Ratgeber Gehör schenkte, nicht leicht. Da unternahmen es Graf Lichnowsky, Schuppanzigh (der inzwischen wieder nach Wien zurückgekehrt war) und Schindler, durch eine Kriegslist den endlosen Verhandlungen ein Ende zu machen. Sie trafen eines Tages wie zufällig bei Beethoven zusammen und versuchten ihn zur Unterzeichnung eines Blattes zu bewegen, das die wichtigsten Punkte endgültig festlegte. Beethoven aber durchschaute den Plan und sandte noch selben Tages an die drei Beteiligten folgende kategorische Absagen:

„An den Grafen Lichnowsky: Falschheiten verachte ich. Besuchen Sie mich nicht mehr. Akademie hat nicht statt. Beethoven.“

„An Herrn Schuppanzigh: Besuche er mich nicht mehr. Ich gebe keine Akademie. Beethoven.“

„An Schindler: Ich ersuche Sie, nicht mehr zu kommen, bis ich Sie rufen lasse. Akademie hat nicht statt. B—n.“

Bald jedoch war sein Zorn verraucht, der Bannstrahl gegen die Verschwörer wurde zurückgenommen und man entschied sich dafür, die Aufführung im Kärntnertortheater stattfinden zu lassen, dessen Orchester durch Mitglieder des Musikvereins zu der für jene Zeit ungewöhnlichen Zahl von „24 Violinen, 10 Violen, 12 Bassi und Violoncelli“ verstärkt wurde, während man die Bläser verdoppelte. Künstler wie Mayseder, Böhm, Jansa und Linke ließen es sich nicht nehmen, Beethoven durch ihre Mitwirkung zu ehren, die weiblichen Solopartien wurden von Henriette Sontag und Caroline Unger übernommen, die beide, obwohl erst 19 Jahre alt, schon Proben des großen Könnens gegeben hatten, das ihnen später Weltruhm verschaffte — Henriette Sontag hatte bereits 1823 mit ihrer Darstellung der Euryanthe bei der Erstaufführung der Weberschen Oper in Wien einen durchschlagenden Erfolg gehabt. Auch diesen bedeutenden Künstlerinnen freilich bereiteten ihre Partien die größten Schwierigkeiten. Doch vergeblich bestürmten sie Beethoven, sie abzuändern. Auf die Vorstellungen der Unger, ihre Partie sei um eine Note zu hoch für ihre Stimme, erwiderte er: sie solle nur tüchtig arbeiten, dann werde die Note schon kommen! Und sie kam in der Tat! Nachgiebiger schon war er dem Bassisten gegenüber, dem zu Gefallen er das Eingangsrezitativ so abänderte, daß die höchsten Noten fortblieben. Schuppanzigh übernahm die Direktion des Orchesters, Kapellmeister Umlauf die des Ganzen. Nach einer Reihe von Chorproben fanden zwei Gesamtproben statt im Zusammenhang mit denen Schindler Beethoven im Konversationsbuch erzählt, mehrere Bläser im Kärnt-

nertor hätten erklärt, daß sie für die Probe morgen nichts nehmen würden, sie hätten ausdrücklich gesagt, „für Beethoven täten sie alles". Am 6. Mai 1824 fand die Generalprobe statt. Beethoven war beim Kyrie „ganz aufgelöst in Andacht und Rührung und stellte sich nach der Probe der Neunten Symphonie in die Tür und umarmte alle Dilettanten, die teilgenommen". Der Andrang zu der Aufführung am folgenden Tage war ein ungeheurer. Im Konversationsbuch schreibt der Neffe: „Gestern Nachmittag haben sich die Leute an der Kassa beinah gerauft, um heranzukommen. So groß war das Gedränge wohl niemals." Das Programm umfaßte: „Große Ouvertüre" („Zur Weihe des Hauses"); „Drei große Hymnen für Solo- und Chorstimmen" (Kyrie, Credo und Benedictus der Messe) und „Große Symphonie mit im Finale eintretenden Solo- und Chorstimmen auf Schillers Lied an die Freude". Beethoven, wie Thalberg Thayer erzählte, in schwarzem Frack, weißer Krawatte und Weste, kurzen schwarzen Satinbeinkleidern, schwarzen seidenen Strümpfen und Schnallenschuhen, stand mitten im Orchester und dirigierte, obwohl Umlauf die Oberleitung hatte und die Blicke der Mitwirkenden nur an ihm hingen, den ganzen Abend hindurch mit. Vielleicht hatte die Anwesenheit des Meisters nicht wenig mit dem tiefen Eindruck, den die Aufführung auf alle machte, zu tun. Denn daß man, zumal bei der Unzulänglichkeit der Wiedergabe die neuen Werke wirklich in ihrer Größe erfaßt haben sollte, ist kaum denkbar. Jedenfalls aber war die Wirkung eine außerordentliche und dem Meister wurden Ovationen von überströmender Herzlichkeit dargebracht. Doch er hörte von dem allen nichts, den Rücken dem Publikum zugewandt, stand er in sich versunken da. Da kehrte ihn Caroline Unger dem Saale zu, daß er sich durch das Auge wenigstens von der Begeisterung, die er entfesselt, überzeuge.

Doch auch die Freude, die ihm dieser Abend bereitet, sollte keine ungetrübte sein. Er hatte nach den Zusicherungen, die man ihm von allen Seiten gemacht, auch pekuniär einen bedeutenden Erfolg erwartet. Nun stellte sich heraus, daß alles, was ihm nach Bestreitung der Unkosten übrig blieb, etwa 400 Gulden waren und als am 23. Mai eine Wiederholung des Konzertes stattfand, bei der Beethoven sogar dem Geschmack der Menge die Konzession machte, eine Rossinische Arie ins Programm aufzunehmen, da zeigte sich, wie eng begrenzt doch der Kreis derer war, die für seine Größe wirkliches Verständnis hatten, denn das Konzert war nur mäßig besucht und die Theaterkasse, die alle Kosten übernommen und Beethoven eine bestimmte Summe garantiert hatte, hatte ein Defizit von 800 Gulden zu verzeichnen.

Die Symphonie ging für 600 Gulden (etwa 1200 Mark) in den Besitz der Firma Schott in Mainz über, die zugleich auch das Verlagsrecht der großen

Messe, der Ouvertüre op. 124, der Bagatellen op. 126, des Streichquartetts op. 127 und kleinerer Gesangstücke erwarb. Aus der umfangreichen Korrespondenz des Meisters mit ihr sei eine Stelle angeführt, die gleich charakteristisch für seine religiösen wie seine politischen Anschauungen ist: „Die Ouverture ward hier dieser Täge aufgeführt. ich erhielt deswegen Lobes erhebungen etc. was ist dies Alles gegen den großen Tonmeister oben — oben — oben -- u. mit Recht allerhöchst, wo hier unten nur Spott damit getrieben wird, die Zwerglein allerhöchst !!! ???"

Die Erfüllung

Im November 1822 hatte sich der Fürst Galitzin, ein kunstbegeisterter russischer Dilettant, mit der Bitte an Beethoven gewandt, zwei oder drei neue Streichquartette für ihn zu schreiben. Wie bei den Rasumowsky gewidmeten, so war der eigene Antrieb auch hier aufs glücklichste dem äußeren Anstoß entgegen gekommen, denn schon vorher, im Juni desselben Jahres, hatte Beethoven Peters mitgeteilt, daß er ein neues Quartett bald zu beendigen hoffe. Vielleicht fühlte er während der Arbeit an der Messe doppelt den Wunsch, sich von den weltumspannenden Gedankenflügen dieses Werkes in kleineren, aus den Stimmungen des Augenblicks geborenen Gebilden auszuruhen. Im Frühjahr 1824 wurde verschiedentlich in seinen Briefen ein neues Quartett erwähnt, während des Sommers scheint die Hauptarbeit daran getan zu sein. Er beabsichtigte, ihn diesmal in Penzing zuzubringen, aber er gab nach kurzer Zeit die dortige Wohnung auf, weil die Vorübergehenden ihm in die Fenster blicken konnten und siedelte nach Baden über, so daß er wieder einmal drei Wohnungen zu gleicher Zeit hatte. Bis ins nächste Jahr zogen sich die Arbeiten an dem Quartett hin, jedoch am 6. März 1825 konnte die erste Aufführung durch das Quartett Schuppanzighs stattfinden. Beethoven hatte vorher an die Mitglieder des Quartetts den folgenden lustigen Armeebefehl erlassen:

„Beste!

Es wird jedem hiermit das Seinige gegeben und wird hiermit in Pflicht genommen und zwar so, daß man sich anheischig macht, bei Ehre sich auf das Beste zu verhalten, auszuzeichnen und gegenseitig hervorzutun. Dieses Blatt hat jeder zu unterschreiben, der bei der bewußten Sache mitzuwirken hat."
Aber vielleicht konnte Schuppanzigh sich in der Welt, in der Beethovens Gedanken sich jetzt bewegten, nicht heimisch machen; das neue Werk lag ihm nicht, ein Gefühl der Unlust lastete auf den Proben, bei der Aufführung sprang das Mißbehagen der Spieler auf die Hörer über und am Schluß rührten sich nur wenige Hände, das neue Werk hatte kaum einen Achtungserfolg errungen. Beethoven war außer sich darüber, überhäufte Schuppanzigh mit Vorwürfen und forderte den ausgezeichneten Geiger und Quartettisten Joseph Böhm auf, bei einer zweiten Aufführung die erste Geige zu übernehmen. Böhm sagte zu, Beethoven selbst wohnte den Proben bei — obwohl völlig taub — verfolgte er doch die Bewegungen der Spieler so aufmerksam, daß, wie Böhm erzählt, ihm auch die kleinste Schwankung im Tempo oder Rhythmus nicht entging. Diesmal war der Erfolg ein durchaus anderer, das Quartett erweckte Beifallsstürme und bald gingen Beethoven Anerbietungen dafür von den verschiedensten Verlegern zu. Aber er hatte es bereits Schotts Söhnen in Mainz

zugesagt und obwohl das festgesetzte Honorar von 50 Dukaten hinter dem jetzt gebotenen zurückstand, erschien es doch bei ihnen im März 1826 als Quartett in Es-Dur op. 127, dem Fürsten Galitzin gewidmet.

Mit dem Es-Dur-Quartett op. 127 eröffnet Beethoven die Reihe seiner letzten Offenbarungen, der Streichquartette op. 127, 130, 131, 132, 133, 135. Sie sind ihrer ganzen Art nach so innig miteinander verknüpft, daß es angezeigt erscheint, sie zunächst unter dem Gesichtswinkel des allen Gemeinsamen zu betrachten. Wir haben in dem Kapitel „Sein und Schaffen" ihren Charakter in seinen allgemeinen Zügen bereits angedeutet. Ein Hauch verklärter Heiterkeit ruht über ihnen allen und wenn die Musik einmal eine dunklere Färbung annimmt, so scheint diese mehr der Erinnerung an altes als dem Schmerz über gegenwärtiges Leid ihren Ursprung zu verdanken. Sie erzählen nicht mehr von Kämpfen und Siegen — das ist seit der Neunten vorüber. Es sind letzte Geheimnisse, die sie uns enthüllen, Herzensergießungen, bald sich in eine Stimmung gleichsam verbohrend und sie bis in die feinsten Zusammenhänge und Schattierungen ausschöpfend, bald in jähem Wechsel von einer zur anderen überspringend, in dem einen Fall wie dem anderen hemmungslos dem inneren Zwange gehorchend, unbekümmert um die Forderungen der Formgebung, unbekümmert auch um die Wirkung auf den Hörer. Daß solche Intimität des Inhalts einen Darstellungskörper erfordert, der imstande ist, den feinsten Schwingungen des Empfindens nachzugehen, ist klar. Früher war das Klavier das Instrument gewesen, mittels dessen Beethoven am rückhaltslosesten von seinem persönlichen Erleben erzählt hatte. Was hier an Ausdrucksfähigkeit infolge der beschränkten Klangwirkungen verloren ging, wurde durch die Eindringlichkeit, mit der der einzelne Spieler dem Gefühlsgehalt des Werkes gerecht werden konnte, ersetzt. Jetzt hingegen scheint Beethoven sich bewußt zu sein, daß das, was er zu sagen habe, so beispiellos subjektiver Art, so weit von der gewöhnlichen Empfindungswelt entfernt sei, daß derer, die ihm hier nachzufühlen vermöchten, doch nur wenige sein dürften. So entschloß er sich, einen Klangkörper mit größeren Ausdrucksmöglichkeiten als das Klavier sie besitzt, zu wählen und durch besonders sorgsame Vortragsbezeichnungen der Gefahr einer mißverständlichen Darstellung vorzubeugen. Das Streichinstrument mit seiner Fähigkeit, den Ton an- und abschwellen zu lassen und den innigsten Bebungen des Gefühls zu antworten, die Verbindung von Geige, Bratsche und Cello, die sich durch das Besondere ihrer Klangfarbe als selbständige Individualitäten gegenübertreten und doch auch zu einem einzigen, einheitlichen Körper zu verschmelzen vermögen, war so das Gegebene. Die sonore Klangfülle, die damit auf der einen und die unvergleichlich ätherisch zarten Wirkungen, die damit auf der anderen Seite zu erzielen sind, mußten sie

Beethoven ganz besonders geeignet erscheinen lassen, ein Empfinden, das alle Höhen und Tiefen umspannte, in Tönen ausklingen zu lassen. Und wie Beethoven die Instrumente nach allen diesen Richtungen hin bis zu ihren äußersten Möglichkeiten ausgenützt hat, ohne doch je über die ihnen durch ihre besondere Art gesteckten Grenzen hinauszugehen, ohne ihnen je ihrem Wesen fremde Wirkungen abzuzwingen, das ist von unvergleichlicher Meisterschaft. Nie wieder hat die Kunst polyphoner Gestaltung größere Triumphe gefeiert als hier, wo jede Stimme ihr individuelles Leben führt und alle sich in ihrer Gesamtwirkung doch stets dem Gesetz der Schönheit unterordnen. Treten einmal Härten ein, so sind sie nicht auf ein etwa durch die Taubheit verursachtes Versagen des Klangsinnes zurückzuführen, sondern auf Gefühlsregungen, die nur so und nicht anders sich äußern konnten — immer wird aber auch für sie rasch ein Ausgleich gesucht und gefunden.

Wir haben früher schon auf einige andere Eigentümlichkeiten dieser Schöpfungen hingewiesen: das Aufgeben der bis dahin so treu gepflegten viersätzigen Form, an deren Stelle nun fünf-, sechs- und siebensätzige Bildungen (op. 132, 130 und 131) treten; der häufige Wechsel von Tempo und Takt innerhalb eines Satzes (op. 127 alle vier Sätze, op. 130 erster Satz, op. 131 fünfter Satz, op. 132 erster und dritter Satz); die losere Linienführung im Aufbau der sonatenartigen Sätze, die ihre Gliederung nicht so energisch wie früher hervortreten, die zweiten Themen fast ohne jede Vorbereitung eintreten läßt (op. 127 erster Satz, op. 130 erster Satz, op. 132 Finale); die kürzeren Durchführungen, die oft wie freie Fantasien anmuten (op. 130, 132). Endlich sei noch daran erinnert, wie hier bisweilen die stärksten Gegensätze hart aufeinander stoßen und der Meister es doch stets versteht, das dadurch hervorgerufene Gefühl der Unruhe versöhnend zu beschwichtigen; wie hier neben tiefsinnig Vergrübeltem volkstümlich Naives — ein Ausdruck seiner weltumspannenden Liebe — steht, das in solcher Umgebung doppelt reizvoll wirkt (op. 127 Thema des Allegro und Finale, op. 130 Alla danza tedesca, op. 131 Nr. 2); wie hier im Einklang mit dem, was wir früher über ihre Bedeutung beim späteren Beethoven gesagt, Kontrapunktik und Variationenform vielfach Verwendung finden (erstere op. 130 Finale, op. 131 Nr. 1 und 4, Große Quartettfuge op. 133; letztere in op. 127, 131, 132). Auf noch einen Zug, der allen Quartetten gemeinsam ist, möchte ich endlich noch hinweisen: in allen wird die Stimmung am Schluß des Ganzen und häufig auch der vorhergehenden Sätze zum Pianissimo abgedämpft und das Ende dann mit ein paar ff-Akkorden oder Takten herbeigeführt. Es ist, als müsse der Meister sich gewaltsam von der Traumwelt, in der er jetzt den besten Teil seines Lebens lebt, losreißen und man denkt dabei unwillkürlich seiner Gewohnheit, nach einer seiner

weltentrückten Improvisationen schrill mit der Hand über die Tasten zu streichen.

Daß es dem Hörer diesen vielfach so neuartigen Bildungen gegenüber erheblich schwerer wird, sich mit der freudigen Ruhe dem Genuß der Musik hinzugeben, die erst ein völliges Aufgehen in ihr mit sich bringt, bedarf keiner Worte. Schumann hat einmal gesagt: „Nur erst, wenn dir die Form ganz klar ist, wird dir der Geist klar werden.“ Die Freiheit der Formgebung in diesen Werken ist aber ein Hauptgrund dafür, daß der Laie so schwer nur ihren Geist zu erfassen vermag. Da heißt es mit völliger Hingabe sich immer von neuem in die Rätsel dieser Kunst zu versenken, in geduldiger Mühe den Weg zu jenen Höhen zu suchen, zu denen sein Genius den Meister in kühnem Flug emportrug und so in beständigem Arbeiten an sich selbst sich würdig zu machen, zu dem Allerheiligsten seiner Kunst zugelassen zu werden.

Wir verweisen den Leser für eine eingehende Besprechung der Werke auf den zweiten Teil. Im folgenden wollen wir ihnen hauptsächlich von der psychologischen Seite beizukommen versuchen.

Gleich das Es-Dur-Quartett ist ganz und gar Stimmungsmusik, in seinem Verlauf ein deutliches Bild der wechselnden, einander bedingenden, einander erzeugenden Empfindungen des Meisters. Der heitere Glanz, der auf ihm ruht, ist wie ein zarter Wiederschein des brausenden Glücksgefühls, das im Schlußsatz der eben vollendeten Neunten aufjubelt.

Der Anfang ruft die Erinnerung an Schillers Verse aus der Glocke wach:

„Denn wo das Strenge mit dem Zarten,
Wo Starkes sich und Mildes paarten,
Da gibt es einen guten Klang.“

Den fünf Takten des energisch strengen maestoso folgt mit dem Allegro ein Thema von zartester Anmut, mit einem fast volksliedartigen Einschlag. Die wehmütige Stimmung des zweiten Themas (G-Moll) geht rasch vorüber; zweimal noch kehrt das Maestoso wieder, aber schließlich behauptet das Allegrothema das Feld und bringt den Satz zu heiter versöhntem Abschluß. Diese innere Heiterkeit steigert sich im Adagio zu einer transzendental verklärten Stimmung, die in einem jener weihevollen Themen und in einer Reihe jener höchst eigentümlichen, von tiefster Empfindung erfüllten Variationen, die wir beim Beethoven der letzten Periode so häufig antreffen, Ausdruck findet. Sie wird im Scherzo, einem der weitest angelegten, die wir von Beethoven überhaupt haben, zu ausgelassener Lustigkeit und klingt in dem bezaubernd anmutigen Finale in behaglicher Ruhe aus.

Unter den Mitgliedern des Schuppanzigh-Quartetts tritt uns ein neuer Name, Holz, entgegen, dessen Besitzer bald in engere Beziehungen zu Beethoven treten und für längere Zeit Schindler aus seiner Vertrauensstellung verdrängen sollte. Karl Holz war ein junger Beamter, der es nebenbei zu einem so tüchtigen Violinspieler gebracht hatte, daß er als zweiter Geiger in das Schuppanzigh-Quartett eintreten konnte und augenscheinlich auch so schwierigen Aufgaben, wie sie die letzten Beethovenschen Quartette bieten, gewachsen war. Als Mensch wurde er Beethoven vielleicht gerade dadurch wertvoll, daß ihm viele der Eigenschaften fehlten, die den Verkehr mit Schindler zeitweise zu einer solchen Qual für ihn machten, vor allem das Subalterne des Wesens und das philiströs Beschränkte des Ausblicks, das uns bei Schindler immer an den Wagner im Faust denken läßt. Holz nahm das Leben gern von der leichten Seite und verstand es auch, Beethoven bisweilen aus seiner Einsamkeit herauszulocken und den Zerstreuungen des Lebens zugänglicher zu machen. Obwohl von solcher Ergebenheit gegen Beethoven, daß ihre Äußerungen uns manchmal übertrieben anmuten, bewahrte er sich doch eine gewisse Selbständigkeit des Urteils; lebhaften Geistes, schlagfertig und witzig, machte er einen trefflichen Gesellschafter, während seine Welterfahrenheit und Geschäftsgewandtheit Beethoven gerne zu ihm um Rat gehen ließen. Worte wie die folgenden aus einem Brief Beethovens an ihn, werfen ein helles Schlaglicht auf das Verhältnis zwischen den beiden Männern: „Tausend Dank für Ihre Ergebenheit und Liebe zu mir, ich hoffe, Sie werden dadurch nicht gestraft werden. Mit Liebe und Freundschaft der Ihrige Beethoven."

Solcher Worte bediente sich Beethoven nicht ein einziges Mal in den vielen Zuschriften, die Schindler von ihm erhielt, und andererseits hätte er wohl gegen Holz, den er bald bestes Holz Christi, bester Spahn, bestes Lignum crucis, bestes Mahaoni-Holz anredet, nicht Titulaturen gewagt, wie Papageno (wegen seiner Geschwätzigkeit) oder L—k—l, was Schindler, dem sie galten, selbst in „Lumpenkerl" ergänzt.

Vielleicht bedurfte Beethoven jetzt eines diensteifrigen Freundes doppelt, denn bald nach der Aufführung des Quartetts, während er sich schon wieder mit einer neuen Schöpfung, dem A-Moll-Quartett, trug, wurde er von einer Krankheit ergriffen, die sich zu einer Gedärmentzündung zu entwickeln drohte. Das unregelmäßige Leben, das er führte, zumal wenn der Schaffenstrieb sich regte, und er, willenlos ihm hingegeben, die Welt und sich selbst vergaß, die Nacht zum Tage machte und oft sich nicht die Ruhe zum Essen gönnte, mochte nicht wenig zu seinem geschwächten Zustande beitragen. Auch war ihm der Zwang einer bestimmten Diät, die sein kranker Magen unbedingt verlangte, unerträglich. Doch der Energie und Umsicht seines Arztes, des Dr. Braun-

hofer, gelang es, ihn soweit herzustellen, daß er Anfang Mai nach Baden übersiedeln konnte, ohne daß indessen die ärztliche Behandlung aufhörte. Aber die Korrespondenz mit Dr. Braunhofer zeigt, daß Beethovens guter Humor zeitweilig schon wieder hervorbrach, so, wenn er ihm einen Krankheitsbericht in Form eines Dialogs zwischen Doktor und Patient, oder als Erinnerungsblatt einen Kanon auf die Worte „Doktor, sperrt das Thor dem Todt, Note hilft auch aus der Noth" schickt. Wie groß Beethovens Sehnsucht nach Gesundheit war, mit wie dankbarer Freude er es begrüßte, als er sich endlich wieder als genesen betrachten durfte, davon erzählt das A-Moll-Quartett, das ihn während der ganzen Zeit beschäftigte. Man vermeint, alle Stadien seines Zustandes in dem Werk verfolgen zu können, das, im Sommer 1825 beendet, erst nach den Quartetten in B-Dur op. 130 und Cis-Moll op. 131 als op. 132 veröffentlicht wurde.

Mit einem langsamen, gequält fragenden Motiv (assai sostenuto) hebt der erste Satz an. Ein energisch rascher Gang der Geige scheint mit dem nach acht Takten eintretenden Allegro die Antwort bringen zu wollen. Doch sie sinkt bald zum Flüsterton herab und nun erst tritt im Cello das eigentliche erste Thema ein. Wie ein tiefes Weh, ein leidenschaftliches „Warum?" klingt es uns daraus entgegen. Es ist die Stimmung der Eingangstakte, nur eindringlicher zusammengefaßt. Doch nun beginnt ein Gesang von wahrhaft herzerquickender, trostreicher Schönheit (zweites Thema F-Dur). Er möchte alles Leid beschwichtigen — dreimal im Verlauf des Satzes vernehmen wir ihn und wenn er auch die dumpfe Stimmung, die das Übrige beherrscht, nicht zu verscheuchen vermag, wir fühlen doch, ein Herz, in dem solche Stimmen sich regen, kann nicht lange dem Mißmut verfallen sein, und die letzten Takte des Satzes atmen schon kraftvolleren Aufschwung. Mit dem zweiten Satz sind die Nebel gewichen, die Welt liegt wieder in lachender Schönheit da und als ein froh beschwingtes Scherzo zieht das Stück mit seinem musetteartigen Trio an uns vorüber. Ob dieser Satz vor oder nach der Gesundung geschrieben wurde, ist nicht gewiß, innere Gründe sprechen für das letztere. Das ganze überströmende Dankgefühl aber, das Beethoven erfüllte, als er sich endlich neugekräftigt seiner Arbeit wieder zuwenden konnte, ergoß sich in das nun folgende Molto Adagio: „Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit in der lydischen Tonart." Beethoven hat die alte Kirchentonart (ein F-Dur mit H statt B) augenscheinlich gewählt, um den religiösen Charakter des Stückes noch bestimmter zu betonen und vielleicht, um mit diesem Akt künstlerischer Askese der Gottheit einen besonderen Dankestribut darzubringen. Das von weihevollster Empfindung getragene Stück gibt sich als ein Choral mit kurzen Vor- und Zwischenspielen, während aus dem sich unmittelbar anschließenden An-

dante, dem Beethoven die Worte „Neue Kraft fühlend" hinzusetzt, die Freude über die Genesung spricht. Der Schluß des Satzes erscheint formell als eine höchst kunstreiche kontrapunktische Verarbeitung der Einleitungstakte des Chorals, in die der letztere nur bruchstückweise hineinklingt, in der Wirkung, als eine jener von einem Hauch fast überirdischer Verklärtheit durchwehten Eingebungen, vor derem mystischen Zauber wir uns unter Schauern der Andacht beugen. Wie so oft reißt sich auch hier Beethoven von dem Gefühl traumhafter Versunkenheit mit frischem Entschluß los, der diesmal die Form eines kurzen kräftigen Marsches annimmt. Zusammen mit dem ersten — also vor der Erkrankung — hatte Beethoven schon Skizzen zum letzten Satz entworfen, dessen wundervolles Thema ursprünglich für das Finale der „Neunten" bestimmt, die schmerzliche Stimmung des Eingangssatzes wiederspiegelt. Beethoven wußte wohl, daß dieser Satz sich schlecht den gehobenen Empfindungen der voraufgegangenen anpasse und suchte zwischen beiden durch ein leidenschaftliches, fast zu sprachlicher Bestimmtheit sich steigerndes Rezitativ der ersten Geige zu vermitteln, das in Bedeutung und Charakter die Erinnerung an die Rezitative beim Eingang des Finales der Neunten heraufbeschwört. Es ist, als erwache ein Mensch aus schönem Traum zu der rauhen Wirklichkeit, um sich der Unmöglichkeit der Beantwortung des oft und immer wieder gefragten „Warum?" gegenüber den schmerzlich sehnsüchtigen Gefühlen zu überlassen, die dem Anfang des letzten Satzes sein Gepräge geben. Aber solche Stimmungen konnten sich wohl des Meisters noch für Augenblicke bemächtigen, ihn aber nicht auf die Dauer beherrschen. Und auch hier, nachdem eben noch die Melodie sich im Unisono von Primgeige und Cello zu höchster Leidenschaft aufgeschwungen, fallen, als hätte ihn dieser Aufschrei zu sich selbst zurückgebracht, plötzlich die Schleier, in dem strahlenden A-Dur der Coda lacht ihn die Welt in all ihrer Schönheit wieder an, aller Schmerz ist vergessen und dieses freudig bewegte Gefühl hält bis zu dem genial launischen Schluß des unvergleichlichen Werkes an.

Unter den Fremden, denen das Glück der Bekanntschaft Beethovens in diesem Jahre zuteil wurde, befand sich auch der junge Berliner Schriftsteller Ludwig Rellstab, der durch einen Brief Zelters bei Beethoven eingeführt von ihm aufs freundlichste aufgenommen wurde. Der Bericht, den er über seine Besuche bei dem Meister hinterlassen hat, ist zwar voll von den Überschwenglichkeiten, die ein so charakteristisches Merkmal jener Zeit bilden, aber jedes Wort darin spricht doch von dem unauslöschlichen Eindruck, den Beethoven auf alle, denen eine Ahnung von seiner Größe aufgegangen war, machte. Er

schildert die Erscheinung des Meisters, ist betroffen über den gelblich kränklichen Ton seiner Farbe, bemerkt den wohlwollenden Mund, das kleine, doch sprechende Auge und fährt dann fort:

„Wehmut, Leiden, Güte las ich auf seinem Angesichte; doch nicht ein Zug der Härte, nicht einer der mächtigen Kühnheit, die den Schwung seines Geistes bezeichnet, war auch nur vorübergehend zu bemerken. Er büßte trotz all dem eben Gesagten nichts von der geheimnisvoll anziehenden Kraft ein, die uns so unwiderstehlich an das Äußere großer Menschen kettet. Denn das Leiden, der schwere stumme Schmerz, der sich darin ausdrückte, war nicht die Folge augenblicklichen Unwohlseins, da ich diesen Ausdruck auch nach Wochen, wo sich Beethoven viel gesunder fühlte, immer wiederfand, — sondern das Ergebnis seines ganzen, einzigen Lebensgeschickes, welches die höchste Gewähr der Bestätigung mit der grausamsten Prüfung des Entsagens verschmolz."

Rellstab, der sich schon als Schriftsteller und Dichter bekannt gemacht, möchte eine Oper mit Beethoven schreiben. Beethoven ist nicht abgeneigt und als Rellstab ihn verläßt, tut er es mit einem „inneren Jauchzen über seinen funkelnden Glücksstern und zugleich einer Erschütterung der Wehmut, wie er sie nie empfunden". Er darf den Meister noch einige Male besuchen; als er dann Wien wieder verläßt und sich von ihm verabschiedet, da zieht Beethoven ihn an sich und küßt ihn „so herzlich, deutsch", daß auch Rellstab „das ganze von Begeisterung glühende Herz aufging". „Mir war es wie ein Traum, schreibt er, der große unsterbliche Ludwig van Beethoven an meiner Brust. Ich fühlte seine Lippen an den meinigen und er mußte sich von meinen warmen seligen, unaufhaltsam hervordringenden Tränen benetzt fühlen. Und so verließ ich ihn; ich hatte keinen Gedanken, nur eine glühende, meine innerste Brust durchwallende Empfindung — Beethoven hat mich umarmt! Und auf dieses Glück will ich stolz sein bis an den letzten Tag meines Lebens!"

Man wird dabei an die Schilderung erinnert, die ein in England lebender Deutscher J. A. Stumpf, der Beethoven einige Monate vorher mit gewichtigen Empfehlungen aufgesucht hatte und nach mehrmaligen Besuchen von ihm zum Essen eingeladen wurde, von seinen Eindrücken hinterlassen hat. „Nun war ich, schreibt er, innerhalb der Mauern, die den Riesen der Tonkunst einschlossen. Ich war in der Stube, wo er seine Geistes-Werke zu Papier brachte, ich saß neben ihm, von ihm eingeladen, an seinem Tisch, um ein Mittagessen, das er für mich zu bewirten, hatte bereiten lassen, mit ihm zu genießen. Wunderbar! ja! — das Andenken an ein so gewünschtes, so gefürchtetes Ereignis setzt mein Blut noch, indem ich dieses schreibe, in Wallung ... Ein über mir waltender guter Genius war es, der mich einmal einen wahren Menschen, den ich so lange gesucht und nicht gefunden, schauen lassen, einen Menschen, der

sich von den Verunglimpfungen des Glücks verfolgt, nur mit den Waffen des Geistes einigen Ersatz erwerben konnte."

Wenn übrigens Beethoven sich zu beiden über die Vernachlässigung, die er von den Wienern erfuhr, die „für wahre Musik keinen Sinn mehr hätten, deren Helden Rossini und Konsorten seien, die von ihm nichts wissen wollten", beklagt, so rückt das doch seine Stellung in Wien in ein recht schiefes Licht. Wenn man die verhältnismäßig geringe Zahl der öffentlichen Konzerte, die damals überhaupt stattfanden, in Betracht zieht, ist man im Gegenteil überrascht über die Häufigkeit, mit der seine Werke auf den Programmen erscheinen. So werden am 6. November 1825 im Konzert Linkes das A-Moll-Quartett und das Trio op. 97, in den Konzerten Schuppanzighs am 13. November das B-Dur-Trio, am 20. November wieder das A-Moll-Quartett, so wird am 27. November die Heroische Symphonie, am 11. Dezember die Chorfantasie, das Es-Dur-Trio und das Septett, am 8. Januar 1826 u. a. das F-Dur-Quartett op. 18, am 19. Februar die D-Dur-Symphonie, am 21. März das B-Dur-Quartett op. 130 zugleich mit dem B-Dur-Trio, am 11. Mai Ouvertüre, Marsch mit Chor aus den Ruinen von Athen, Violinromanze usw. aufgeführt.

Auch der Fidelio wurde um diese Zeit wieder neu vorbereitet, und wie begehrt Beethovens Werke in Dilettantenkreisen waren, beweist schon die eine Tatsache, daß die von Schott an Steiner geschickten Exemplare des Es-Dur-Quartetts schon nach 14 Tagen vergriffen waren. Es mochte sein, daß die durch seine Taubheit bedingte Zurückgezogenheit seines Lebens und das Gefühl der Vereinsamung, das sich infolgedessen seiner bisweilen bemächtigte, in ihm den Gedanken, vergessen zu sein, vernachlässigt zu werden, nährte, aber die obige Liste (die die vielen privaten Aufführungen seiner Werke nicht einschließt), spricht ebenso deutlich für seine Popularität wie die Begeisterung, mit der Werke wie die letzten Quartette aufgenommen wurden, für das Verständnis, das man ihm entgegenbrachte. —

Noch immer ist es der Neffe, um den sich alles, was Beethoven an weltlichen Interessen noch hat, dreht, noch immer klammert er sich mit all der Liebe seines großen kindlichen Herzens an ihn an. Er ist jetzt zum Jüngling erwachsen, aber die Erbschaft des Blutes ist zu stark, als daß das Beispiel des großen Onkels von irgendwelchem Einfluß auf ihn sein könnte. Seine Vorhaltungen langweilen und erbittern ihn nur, er schließt die Augen zu all den Opfern, die er für ihn gebracht hat und täglich neu bringt und sieht in ihm nur den Tyrannen, „den alten Narren", wie er ihn einmal in einem Brief an einen Freund nennt. Er hatte 1823 philosophische Studien an der Universität Wien begonnen. Doch sein Interesse erlahmte bald und die Wahl eines

anderen Berufes wurde notwendig. Für einen Augenblick dachte er an die militärische Laufbahn, dann entschied er sich für den Kaufmannsstand. Schweren Herzens gab Beethoven seine Einwilligung und Ostern 1825 trat Karl in das polytechnische Institut ein, dessen Vizedirektor Dr. Reißer auf Beethovens Wunsch die Mitvormundschaft übernahm. Da Beethoven bald nach Baden übersiedelte, wurde Karl einem Beamten Schlemmer in Kost und Wohnung gegeben und war nun frei von der Aufsicht des ewig moralisierenden Onkels. Ungehindert konnte er jetzt seinen leichtsinnigen Neigungen folgen und sehr bald fing er wieder an, seine Studien zu vernachlässigen. Selbst die Besuche in Baden, wo Beethoven ihn regelmäßig Sonntags erwartete, wurden ihm bald lästig und er umging sie, so oft es irgend möglich war, unter den durchsichtigsten Vorwänden. Ihm war der Verkehr mit der gleichgesinnten Mutter zusagender — zu seinem Kummer mußte Beethoven erfahren, daß er wieder geheimen Umgang mit ihr pflege. Vergeblich waren seine Erinnerungen, „soll ich noch einmal, schreibt er ihm, den abscheulichsten Undank erleben, nein, soll das Band gebrochen werden, so sei es, du wirst von allen unparteiischen Menschen, die diesen Undank hören, gehaßt werden". Und welches Weh spricht aus Worten wie den folgenden: „Wie ich hier lebe, weißt du, noch dazu bei der kalten Witterung, das beständige Alleinseyn schwächt mich nur noch mehr, denn wirklich grenzt meine Schwäche oft an Ohnmacht, O kränke nicht mehr, der Sensenmann wird ohnehin keine so lange Frist mehr geben" oder „Ich werde immer mägerer und befinde mich eher übel als gut und keinen arzt, keinen theilnehmenden Menschen — wenn du nur immer Sonntags kannst, so komme heraus, jedoch will ich dich von nichts abhalten, wenn ich nur Sicher wäre, daß der Sonntag ohne mich gut zugebracht würde, ich muß mich ja von allem entwöhnen, wenn mir nur diese Wohlthat wird, daß meine so großen opfer würdige Früchte bringen? — wo bin ich nicht verwundet, zerschnitten?!" Und wieder „Gott hat mich nie verlassen, Es wird sich schon noch jemand finden, der mir die Augen zudrückt ... du brauchst auch diesen Sonntag nicht zu kommen, denn wahre Harmonie u. Einklang wird bej deinem Benehmen nie entstehen ... übrigens sej nicht bange, für dich werde immer wie jetzt unausgesetzt sorgen ... Leb wohl, derjenige, der dir zwar nicht das Leben gegeben, aber gewiß doch erhalten hat, u. was mehr als alles andere, für die Bildung deines geistes gesorgt hat, väterlich ja mehr als das, bittet dich innigst ja auf dem einzigen wahren weeg alles guten u. rechten zu wandeln".

Dabei bricht doch immer wieder seine überströmende Liebe hervor. Dann nennt er ihn seinen lieben Sohn, sein bestes Lümperl, dann bittet er ihn, ja auf seine Gesundheit acht zu haben, dann ist er besorgt, daß es ihm an nichts fehle und wünscht, daß er bei Neuanschaffungen nur das Beste nehme — „in

solchen Fällen muß man wegen ein Paar fl. sich nicht das Beste versagen", schreibt er ihm, er, der doch, wenn es ihn selbst betraf, mit jedem Heller rechnete und kargte, der einmal zu Giannatasio sagte, „er habe das System, daß alles, was an körperlicher Nahrung zu viel geschehe, als ein Diebstahl anzusehen sei, welchen man an anderen nötigen Ausgaben mache, als da sind Arme und Verwendung für Geistesnahrung". Auch in den Unterhaltungen mit den Freunden spielt Karl stets eine Hauptrolle, Bernard, Holz und Breuning stehen dem Meister beratend zur Seite. Auch der Bruder Johann mischt sich mehrfach ein, selbst der Verleger Schlesinger, der sich im Sommer 1825 in Wien befand, und das A-Moll-Quartett erwarb, wird hinzugezogen und erklärt sich bereit, Karl zu einer kaufmännischen Anstellung zu verhelfen. Dabei zeigen Karls Bemerkungen in den Konversationsbüchern ebenso wie das Geschick, mit dem er die geschäftliche Korrespondenz für seinen Onkel zeitweise führte, daß es ihm an Klugheit und Gewandheit nicht fehle. Aber sein angeborener Leichtsinn, durch schlechten Umgang und den Einfluß der Mutter noch verstärkt, machte jede stetige Entwicklung unmöglich. Die Klagen über ihn häuften sich und mit ihnen die Vorwürfe Beethovens. Da, im Herbst 1825, verschwindet er plötzlich aus seiner Pension und Tage vergehen, ehe er zurückkehrt. Beethovens eigene Worte mögen uns seinen unsagbaren Schmerz, als er die Nachricht erhielt, schildern, aber auch seine Seligkeit, als er den Verlornen wiederhatte. Wie ängstlich ist er besorgt, die Gefühle des Neffen zu schonen, alles Leid, das er ihm angetan, soll vergessen sein, man fühlt aus jedem Wort, er möchte sein Herzblut für ihn hingeben:

Mein theurer sohn!

Nur nicht weiter — komm nur in meine arme, kein hartes wort wirst du hören, o Gott gehe nicht in Dein Elend — liebend wie immer wirst Du empfangen werden, — was zu überlegen, was zu tun für die Zukunft, dies werden wir liebevoll besprechen, mein Ehrenwort keine Vorwürfe, da sie jetzt ohnehin nicht mehr fruchten würden, nur die Liebevollste Sorge u. Hilfe darfst du von mir erwarten. komm nur — komm an das treue Hertz Deines Vaters —"

und „Theurer lieber Sohn
eben erhalte ich deinen Brief, schon voll Angst u. schon heute entschlossen, nach Vien tzu eilen — Got sej Dank, es ist nicht nöthig ...... Tausend mal umarme ich dich u. küsse dich, nicht meinen verlohrenen sondern neu gebohrenen Sohn — An Schlemmer schrieb ich, nimms nicht übel, ich bin noch zu voll —"

Ein Glück war es, daß der Strom der Erfindung ihm nach wie vor floß und er im Schaffen Vergessen finden konnte. Schon während der Arbeit am A-Moll-Quartett waren Skizzen zu dem in B-Dur, dem dritten, für Galitzin bestimmten, entstanden. Im Sommer 1826 wurde es dann energisch in Angriff genommen, Anfang November abgeschlossen und für 80 Dukaten Artaria

verkauft, der die Veröffentlichung so beschleunigte, daß es noch vor dem A-Moll-Quartett erschien. Am 21. März 1826 fand die erste Aufführung durch das Schuppanzigh-Quartett statt, in der die Fuge mit achtungsvollem Kopfschütteln, das übrige mit solcher Begeisterung aufgenommen wurde, daß der erste und vierte Satz wiederholt werden mußten. Wie nicht anders zu erwarten, erzählt auch dieses Werk von den Stimmungen, die den Meister damals beherrschten.

Einer kurzen, von leiser Wehmut durchwehten Einleitung folgt im Allegro ein energisches Sich-Aufraffen: eine rasch dahineilende Passage der ersten Geige, gehalten durch ein zweites Motiv in der zweiten Geige. Hier atmet alles stürmischen Betätigungsdrang, während das zweite Thema (Ges-Dur) etwas sehnsuchtsvoll Fragendes hat. Jene wehmütige Stimmung des Eingangs kämpft in der Coda mit der energisch andringenden des ersten Themas und nimmt ihr den trotzigen Charakter. Ein überaus packendes Stück ist das folgende kurze Presto: wie ein Nachtgesicht huscht es vorüber, im Trio mit seinen scharfen Akzenten, seinem immer wiederkehrenden gleichen Rhythmus, seinen kraftvollen Crescendi und plötzlichen Pianissimi, wie in dämonischen Wirbel vorüberziehend. Diesem dunklen Nachtgebilde folgt ein wie von weichem Mondlicht überströmtes Andante con moto, „Poco scherzando" fügt Beethoven der ersten Geige hinzu. Es ist ganz von einer stillen Heiterkeit erfüllt, wie sie nur einem Herzen, das seinen Frieden gefunden hat, entströmen kann und die wir als einen Grundzug der ganzen letzten Schaffensperiode des Meisters bezeichneten. Wenn dieser Satz wie ein verklärtes Lächeln anmutet, so tritt uns Beethoven im nächsten in seiner „aufgeknöpftesten" Stimmung entgegen. Als treibe ihn die eigene innere Freude, an der der anderen draußen teilzunehmen, so läßt er eine lustige Tanzweise „Alla Danza Tedesca", in der Art des deutschen Volkstanzes, erschallen und gibt sich mit frohem Behagen dem heiteren Spiel hin. Doch vielleicht ist es dieses Bild lachender Lust, das er selbst hervorgezaubert, was ihn, sobald sein Blick sich wieder nach innen wendet, die eigene Einsamkeit doppelt tief empfinden läßt und diese Stimmung tränenschwerer Wehmut macht sich in der unaussprechlich ergreifenden Cavatina Luft. Holz hat aus dem Munde des Meisters selbst gehört, daß er dieses Stück „unter Tränen der Wehmut komponiert und daß selbst das Zurückempfinden dieses Stückes ihm immer eine Träne koste". Und doch, wenn auch an der von Beethoven selbst als „beklemmt" charakterisierten Stelle, die wie Riemann mit Recht bemerkt, an das Arioso dolente der Sonate op. 110 gemahnt, ein dunkles Angstgefühl in ihm aufzusteigen scheint, von der erschütternden Tragik jenes Dolente hat die Kavatine wenig. Und als wolle er selbst solche Weichheit nicht mehr in sich aufkommen lassen, so richtet der Meister sich plötzlich straff

auf. Das Bewußtsein der Kraft, die ihn zum Herrn seines Schicksals gemacht, kehrt zurück. Es ist, als riefe er sich zu: „Stark bleiben, das Leben weiterleben!" Und leben heißt für ihn, sich betätigen und dieser mächtige Betätigungsdrang ballt sich in ein Fugenthema zusammen, mit dem er, wie zu kraftvollem Selbstgelöbnis den letzten Satz eröffnet. Es wird in Vereinigung mit seinem rastvoll regen Gegenthema die Grundlage einer Fuge, die in der ganzen Instrumentalmusik ihresgleichen wohl nur noch in der Fuge der Hammerklaviersonate hat. Beide sind sie auf gleiche Ursachen zurückzuführen: einem energischen Entschluß, weicherer Regungen in zielbewußter Betätigung Herr zu werden, beide zeigen Beethovens Können zu höchster Meisterschaft entfaltet, aber hier wie dort wird der Hörer, dem die unendlichen Feinheiten der Arbeit verloren gehen, ihrer nicht froh. Gerade nach dem starken Appell an das Empfinden, der von den anderen Sätzen ausgeht, fühlt er den Mangel an gefühlsmäßigen Momenten in diesen doppelt. Das ist es auch, was Beethovens Freunde veranlaßte, ihn zu bitten, dem Quartett einen anderen Abschluß zu geben und die Fuge selbständig zu veröffentlichen. Sie erschien als op. 133 bei Artaria, während das Quartett als Finale einen Satz von fast Haydnsch naiver Heiterkeit erhielt. Er nimmt den in dem Alla Tedesca angeschlagenen volkstümlichen Ton auf und gibt dem Werk den denkbar wirksamsten, wenn auch nicht den seiner inneren Entwicklung entsprechendsten Abschluß.

Ein Brief Wegelers, den Beethoven kurz vor Abschluß des Jahres 1825 erhielt, ist in mehrfacher Hinsicht interessant: wir ersehen daraus von neuem, mit wie inniger Anhänglichkeit die alten Freunde zu Beethoven hielten, mit welcher Ehrfurcht man zu ihm aufblickte und wie schon damals die Legendenbildung begann, die im Lauf der Jahre so phantastische Märchen über ihn zeitigen sollte. Wegeler beklagt es, daß sie in den 28 Jahren, seit er Wien verließ, so wenig voneinander gehört: „Recht ist es keineswegs und jetzt um so weniger, da wir Alten doch so gern in der Vergangenheit leben und uns an Bildern aus der Jugend am meisten ergötzen. Mir wenigstens ist die Bekanntschaft und die enge, durch deine gute Mutter gesegnete Jugendfreundschaft mit dir ein sehr heller Punkt meines Lebens, auf den ich mit Vergnügen hinblicke. Nun seh ich an dir wie an einem Heros hinauf und bin stolz darauf, sagen zu können, ich war nicht ohne Einwirkung auf seine Entwicklung, mir vertraute er seine Wünsche und Träume und wenn er später so häufig mißkannt war, ich wußte wohl, was er wollte. Gottlob, daß ich mit meiner Frau und nun später mit meinen Kindern von dir sprechen darf. War doch das Haus meiner Schwiegermutter mehr dein Wohnhaus als das Deinige, besonders, nachdem du die edle Mutter verloren hattest. Sage uns nur noch einmal, ja

ich denke Eurer in heiterer und trüber Stimmung. Ist der Mensch, und wenn er so hoch steht wie du, doch nur einmal in seinem Leben glücklich, nämlich in seiner Jugend." Er erzählt ihm dann von sich und seiner Familie und fährt fort: „Warum hast du deiner Mutter Ehre nicht gerächt, als man dich im Konversationslexikon und in Frankreich zu einem Kind der Liebe machte?" (Man behauptete, Friedrich der Große sei sein wahrer Vater gewesen.) „Nur deine angeborene Scheu, etwas anderes als Musik von dir drucken zu lassen, ist wohl schuld an dieser sträflichen Indolenz. Willst du, so will ich die Welt hierüber des Richtigen belehren."

Erst am 7. Oktober des folgenden Jahres antwortete ihm Beethoven. Er entschuldigt die Verspätung damit, daß „er im Schreiben überhaupt nachlässig sei, weil er denke, daß die besseren Menschen ihn ohnehin kennen.

„Im Kopf mache ich öfter die Antwort, doch wenn ich sie niederschreiben will, werfe ich die Feder meistens weg, weil ich nicht so zu schreiben im Stande bin wie ich fühle. Ich erinnere mich aller Liebe, die Du mir stets bewiesen hast, z. B., wie Du mein Zimmer weißen ließest und mich so angenehm überraschtest. Ebenso von der Familie Breuning. Kam man von einander, so lag das im Kreislauf der Dinge; jeder mußte den Zweck seiner Bestimmung verfolgen und zu erreichen suchen; allein die ewig unerschütterlichen Grundsätze des Guten hielten uns dennoch immer fest zusammen verbunden. Leider kann ich Dir heute nicht so viel schreiben als ich wünschte, da ich bettlägerig bin, und beschränke mich darauf, einige Punkte Deines Briefes zu beantworten. Du schreibst, daß ich irgendwo als natürlicher Sohn des verstorbenen Königs von Preußen angeführt bin; man hat mir davon vor langer Zeit ebenfalls gesprochen, ich habe mir aber zum Grundsatz gemacht, nie weder etwas über mich zu schreiben noch irgend etwas zu beantworten, was über mich geschrieben worden. Ich überlasse Dir daher gern die Rechtschaffenheit meiner Eltern und meiner Mutter insbesondere der Welt bekannt zu machen."

Er erzählt dem alten Freunde dann von einigen der Ehrungen, die ihm zuteil geworden und fährt fort:

„es heißt übrigens bei mir immer: Nulla dies sine linea, und lasse ich die Muse schlafen, so geschieht es nur, damit sie desto kräftiger erwache. Ich hoffe, noch einige große Werke zur Welt zu bringen und dann wie ein altes Kind irgend unter guten Menschen meine irdische Laufbahn zu beschließen.

Mein geliebter Freund, nimm für heute vorlieb. Ohnehin ergreift mich die Erinnerung an die Vergangenheit und nicht ohne viele Thränen erhältst Du diesen Brief. Der Anfang ist nun gemacht und bald erhältst Du wieder ein Schreiben und je öfter Du schreiben wirst, desto mehr Vergnügen wirst Du mir machen. Wegen unserer Freundschaft bedarf es von keiner Seite einer Anfrage und so lebe wohl. Ich bitte Dich, Dein liebes Lorchen und Deine Kinder in meinem Namen zu umarmen und zu küssen und dabei meiner zu gedenken. Gott mit Euch Allen!"

Mehr denn je mag die Erinnerung an die alte Heimat durch die erneuten Beziehungen zu Stephan von Breuning in ihm wachgehalten worden sein.

Durch Beethovens Übersiedlung in das Schwarzspanierhaus waren die alten Freunde Nachbarn geworden, ein reger Verkehr entspann sich zwischen ihnen und Frau von Breuning wurde seine sorgende Beraterin in den ewig wichtigen Fragen der Dienstboten und des Haushalts. Es gelang ihr, eine tüchtige Köchin zu finden und nun brauchte sich Beethoven für den Augenblick wenigstens nicht mehr in so bitteren Klagen, wie wir ihnen bis dahin so oft in den Briefen an Karl und andere begegnen, zu ergehen. Da hieß es einmal: „Kaum zu essen und dabei die Unbescheidenheit und Keckheit dieser wahren bösen alten Hexe." Und ein anderes Mal: „Es ist unmöglich, es länger dauern zu lassen, heute keine Suppe, kein Rindfleisch, kein Ei." Was das für ihn, dessen Zustand besondere Vorsicht bei der Auswahl und Zubereitung der Speisen verlangte, bedeutete, ist klar. Viel Freude hatte er an Breunings damals etwa zwölfjährigem Knaben Gerhard, den er bald Hosenknopf, weil er so fest am Vater hing, bald seiner Beweglichkeit wegen Ariel titulierte. Gerhard von Breunings Buch „Aus dem Schwarzspanierhaus", in welchem er seine Erinnerungen an Beethoven erzählt, gehört zu den wichtigsten Quellen für Beethovens letzte Lebensjahre. Interessant ist Breunings Schilderung des Meisters beim Gehen. Er sah ihn oft vom Fenster aus „in seiner gewohnten vorhängenden (nicht aber gebeugten) Körper- und gehobenen Kopfhaltung seiner Wohnung zusegeln oder ging wohl selbst mit ihm. Meist in Gedanken vertieft und diese vor sich hinbrummend, gestikulierte er, wenn er allein ging, nicht selten mit den Armen dazu. Ging er in Gesellschaft, so sprach er sehr lebhaft und laut und da der ihn Begleitende dann immer die Antwort in das Konversationsheft schreiben mußte, mußte im Gehen häufig innegehalten werden, was an sich schon auffällig, und durch allenfalls noch mimisch geäußerte Antworten noch auffälliger wurde. So kam es, daß die meisten der ihm Begegnenden sich nach ihm umwandten, die Straßenjungen auch wohl ihre Glossen über ihn machten und ihm nachriefen. Neffe Karl verschmähte deshalb, mit ihm auszugehen und hatte ihm auch geradezu einmal gesagt, daß er sich schäme, ihn seines „narrenhaften Aussehens" wegen auf der Straße zu begleiten, worüber er sehr gekränkt und verletzt uns gegenüber sich äußerte."

Sein Leben fließt indessen ruhig genug hin. Es ist so arm an Ereignissen wie reich an Plänen. Der Gedanke an ein Oratorium beschäftigt ihn, noch immer träumt er von einer neuen Oper; eine zehnte Symphonie ist im Kopfe bereits ziemlich weit gediehen, Aufzeichnungen zu einer Ouvertüre über den Namen Bach werden gemacht — wir haben früher von dem meisten schon gesprochen. Auch der Plan der englischen Reise taucht wieder auf. Er kam trotz eines neuen Anerbietens von seiten der Londoner philharmonischen Gesellschaft so wenig zur Ausführung wie irgendeines der angedeuteten Werke. Statt ihrer

ist es ein neues Streichquartett, das ihn bereits wieder beschäftigt. Wenn wir sehen, wie er jetzt auch nach Erfüllung des Galitzinschen Auftrages immer wieder zu dieser Gattung zurückkehrt, so erkennen wir, wie sehr die Betätigung gerade in ihr ihm Herzensbedürfnis war. Ihm „graute ja jetzt vor dem Anfangen großer Werke". Da fand er, dem in der tiefen seelischen Vereinsamung, in der er lebte, die Musik mehr denn je Zuflucht und Vertraute war, in dem engeren Rahmen des Streichquartetts und in den kleineren Formen, in denen er sich auch hier jetzt mit Vorliebe bewegte, das geeignete Mittel, den wechselnden Stimmungen des Augenblicks Ausdruck zu geben. Vielleicht trugen auch die körperlichen Beschwerden, unter denen er jetzt fast beständig litt, dazu bei, ihm die Sammlung und Ruhe, deren er zur Aufführung „großer" Werke und weit angelegter Sätze bedurfte, zu rauben. Bald nach Beginn des neuen Jahres (1826) ist er gezwungen, Dr. Braunhofer zu sich zu rufen. Er klagt über bitteren Geschmack, Herzklopfen, Sausen in den Ohren, Schmerz im Rücken. Strenge Diät ist es, was der Arzt auch jetzt wieder verlangt — kein Wein, kein Kaffee, das Essen nach seiner Anweisung, Schokolade, Reisschleim, Gerstenschleim. Bis in den März hinein hält dieser Zustand an, dann tritt zeitweilig eine Besserung ein; wie aus den Konversationsheften hervorgeht, zeigt er wieder Interesse für die Weltgeschehnisse und sieht mit Spannung der ersten Aufführung des B-Dur-Quartetts entgegen, über dessen Erfolg wir schon gesprochen haben. Dann versenkt er sich ganz in das neue, das Cis-Moll-Quartett, dessen Anfänge schon in das Vorjahr fallen, dessen Beendigung aber erst im Spätsommer 1826 stattfand und das von Schott als Quartett op. 131 im April 1827 veröffentlicht wurde. Beethoven hatte die Widmung „seinem Freunde Johann Wolffmayer", der ihm in edelster Weise so oft in diesen Jahren beigesprungen war, zugedacht. Im letzten Augenblick aber änderte er seine Absicht und eignete es dem Baron v. Stutterheim zu, von dem wir noch hören werden. Wolffmayer wurde nicht lange danach durch das F-Dur-Quartett op. 135 entschädigt.

Beethoven hat das Cis-Moll-Quartett selbst als sein größtes bezeichnet und ob wir diesem Urteil nun zustimmen oder nicht, — daß wir in ihm eine der genialsten Äußerungen künstlerischer Schaffenskraft, die wir überhaupt besitzen, vor uns haben, darin stimmen wohl alle, die die Höhen und Tiefen dieses Werkes zu erfassen vermögen, überein. Wir haben in ihm zugleich einen Beitrag zur Psychologie des Meisters, wie ihn uns Worte nie zu geben vermöchten. Wir sehen ihn vor uns, wie er niedergedrückt von der Last des Daseins seinen Schmerz in Töne von herzergreifender Wehmut — Wagner nennt den ersten Satz das vielleicht Schwermütigste, was je in Tönen gesagt wurde — ergießt, dann aber, als werde er im Schaffen sich neu bewußt, wie das Schicksal ihn,

den so schwer Geprüften, doch so hoch begnadet, sich dem dumpfen Grübeln entreißt, den Blick hinauslenkt auf die Welt und so allmählich den inneren Frieden wiederfindet, um endlich, sein eigenes Geschick vergessend, in heller Lust das Dasein zu begrüßen. Doch als bringe dieses Bild der Freude ihm plötzlich die eigene Vereinsamung doppelt schwer zum Bewußtsein, so kehrt die schwermütige Stimmung des Anfanges wieder — aber für einen Augenblick nur, denn schon verjagt der Meister wie mit einem drohenden Quos ego! die trüben Nebel und ist nun wieder der sieghafte Herr seines Schicksals.

Nach dem, was wir früher über die Bedeutung der Fuge bei Beethoven gesagt, kann es uns nicht überraschen, daß das Gefühl, das ihn im Anfang beherrscht, sich zu einem Fugenthema verdichtet und der erste Satz so die Form der Fuge erhält. Wenn der oft geäußerte Vorwurf, die Kontrapunktik sei eine rein verstandesmäßige Kunstäußerung, überhaupt der Widerlegung bedürfte, ein Satz wie dieser würde sie erbringen, denn hier ist jede Note von heiß aufquellendem Gefühl durchtränkt, hier dient jede Feinheit der Satzkunst (Engführung, Vergrößerung, Verkleinerung) nur der Erhöhung und Steigerung des Ausdrucks. Von unvergleichlicher Wirkung ist der Abschluß in Cis-Dur, in dem Rührung und Trost sich so wundersam verschmelzen und den Eingang des Allegro molto Vivace mit seinem fast volksliedartigen, kindlich heiteren Thema vorbereiten. Wie eine träumerische Erinnerung an längst entschwundene glücklichere Tage, hier und da durch ein jähes Aufzucken unterbrochen, zieht der Satz an uns vorüber — in stiller Versunkenheit endet er. Aus ihr schrecken uns (Nr. 3) zwei heftige Akkorde auf: wieder jenes trotzige Aufbegehren, mit dem der Meister sich aus der Welt der Träume zu der der Wirklichkeit zurückführt. Eine rezitativartige Stelle folgt — sie bringt uns ganz besonders jene Worte des Meisters zu Holz: „er werde in dem neuen Quartett eine neue Art der Stimmführung bemerken", zum Bewußtsein. Denn hier ist das Rezitativ nicht wie im A-Moll-Quartett einem einzelnen Instrument zugedacht, das gewissermaßen als Vertreter der Gesamtheit spricht, sondern jedes der Instrumente hat Anteil daran. Die ganze Stelle erweckt den Eindruck, als möchte er sich gerne von der weichen Stimmung losmachen und könne es doch nicht, denn mit dem vierten Stück (Andante) ist er wieder ganz von ihr umfangen. Er hat diesem Stück die Form von Variationen gegeben, denen er ein Thema von unbeschreiblichem Reiz, das uns wie mit unschuldsvollen Kinderaugen anschaut, zugrunde legt. Auch die Art, wie das Thema zwischen die Instrumente verteilt ist, mag als Illustration zu der eben angeführten Bemerkung des Meisters zu Holz dienen. Doch ist in dem ganzen Quartett keine Seite, die nicht zu gleichem Zweck herangezogen werden könnte. Über die Variationen selbst brauchen wir keine Worte zu verlieren, sie reihen sich würdig ähnlichen

Schöpfungen des Meisters aus dieser Periode an. Nur auf den Reichtum der Farben, den Reiz und die Originalität der Klangwirkungen sei hingewiesen: als ein ununterbrochener Strom herrlichster Melodik ziehen sie an uns vorüber, in jedem Takt von echtestem Empfinden inspiriert. Der nächste Satz Nr. 5 (Presto) gehört zu den prickelndsten, geistvollsten, die selbst Beethoven geschaffen. Die Erde hat ihn wieder und wie ein Bild aus ihren Kindheitstagen, da die Menschen noch in harmlos fröhlicher Lust das Dasein genossen, lacht das Stück uns an. Durch zögernde Stellen, wie ein Fragezeichen, ein ungläubiges Sich-Besinnen anmutend, wird sein rascher Zug mehrere Male unterbrochen, doch immer wieder bricht die lustige Stimmung durch und neckisch übermütig eilt das Stück dem Ende zu. Dann abermals ein Augenblick jähen Erwachens, wie er uns an entsprechenden Stellen verschiedentlich schon bei Beethoven begegnet ist, ein Stutzen, ein verwundertes Umsichschauen — so muten uns die drei Cis der vier Instrumente, die so unerwartet folgen, an. Sie leiten zum sechsten Stück über, einem schmerzlichen Klagegesang, als senke sich dem Meister plötzlich schwer die Erkenntnis aufs Herz, daß so weltfreudige Hingabe an das Leben, wie sie aus dem vorhergegangenen Stück aufjauchzt, für ihn nicht mehr sei. Doch rasch kämpft er die Schwermut, die sich seiner bemächtigen möchte, nieder; wer einmal wie er mutig dem Schicksal in den Rachen gegriffen, für den gibt es kein Erliegen mehr. Und mit dem siebenten Stück steht der Meister wieder in seiner ganzen kraftvollen Größe vor uns, das Eingangsmotiv im Unisono aller Instrumente atmet seinen alten selbstbewußten Trotz, während das eigentliche erste Thema mit einer urtümlichen Wucht, für die es Widerstände nicht gibt, dahinschreitet. Doch je gewaltiger die Kraft in Beethoven sich äußert, um so reicher blüht auch in seinem Herzen die Liebe auf, die mit ihr sich in sein Wesen teilt. In dem so einfachen und doch so überwältigend eindrucksvollen E-Dur-Thema, das, als sei seine Fülle gar nicht zu erschöpfen, von Primgeige, Bratsche und zweiter Geige nacheinander gebracht wird, kommt sie zu Worte, um nach einer an genialen Einfällen überreichen Durchführung in der Reprise noch erweiterte Geltung zu erhalten. Wie dann in der Coda das erste Thema mit seinen beiden oben charakterisierten Motiven in mächtigem Unisono aller Instrumente aufbegehrt, wie es gegen Ende einer immer weicheren Regung nachzugeben scheint, bis es leiser und leiser nur noch in abgebrochenen Fragmenten ertönt, um dann in plötzlichem Sich-Ermannen energischen Schrittes dem Schluß zuzueilen, der in drei gewaltigen Cis-Dur-Akkorden ausklingt, — die Sprache ist zu arm, um davon auch nur die entfernteste Vorstellung zu geben. Hier ist die Musik selbst ihr erschöpfendster und überzeugendster Interpret.

Zum erstenmal seit vielen Jahren finden wir den Meister im Sommer nicht auf dem Lande, sondern in Wien. Den Hauptgrund dafür gibt uns eine Bemerkung Karls in den Konversationsheften: „Wenn die Gelder kämen, könntest du wohl aufs Land." Fraglos handelt es sich um die 150 Dukaten vom Fürsten Galitzin, auf die der Meister, nachdem die drei Quartette abgesandt waren, täglich wartete und auf die er wohl für die Bestreitung der Kosten des Landaufenthaltes gerechnet hatte. Aber sie kamen nicht, jetzt nicht und in der Folge nicht. Eine Kette unseliger Umstände wirkte zusammen, die Bezahlung der vereinbarten Summe zu Lebzeiten des Meisters zu verhindern, erst in den fünfziger Jahren, nachdem die Handlungsweise des Fürsten vielfach in der Öffentlichkeit die härteste Verurteilung erfahren, wurde die Schuld an Karl und seine Frau als die Erben Beethovens bezahlt. — Wie sehr es den Meister fortzog aus der Stadt, beweisen die Konversationsbücher, in denen immer wieder von der Übersiedlung aufs Land die Rede ist. Da trat ein Ereignis ein, das in seinen Folgen geradezu verhängnisvoll für den Meister werden sollte: der Neffe machte einen Selbstmordversuch. Seit er der unmittelbaren Aufsicht des Onkels nicht mehr unterstellt war, hatten die angeborenen Neigungen Karls ihn immer rascher bergab getrieben. Die Studien am Polytechnikum waren ihm ein lästiger Zwang, mit gleichgesinnten Genossen brachte er die Abende, die der Vorbereitung für die nahe Schlußprüfung gehören sollten, bei Wein und Spiel zu. Dazu brauchte er Geld und er scheute sich nicht, es sich auf unlautere Weise zu verschaffen. Aus Beethovens Briefen an ihn spricht immer wieder das Mißtrauen, ob die Summen, die er ihm schickt, auch zu den angegebenen Zwecken verwendet würden. Früher schon hatte er sich von den Dienstboten Geld geliehen, jetzt müssen die Bekannten herhalten, oft kann er trotzdem die Zeche im Wirtshaus nicht bezahlen, so läßt er sich verleiten, Bücher, die dem Onkel gehören, zu verkaufen. Beethoven sah den Unglücklichen, an dem er doch mit allen Fasern seines Herzens hing, immer gewisser dem Verderben zueilen und versuchte alles, woran er in seiner Not denken konnte, ihn zu retten. Er beschränkte ihn in seinen Zuwendungen auf das Notwendigste — aber er erreichte dadurch nur, daß der Neffe auf immer neue Mittel sann, sich Geld zu verschaffen; er suchte durch stets wiederholte Vorhaltungen und Ermahnungen ihm das Verwerfliche seiner Lebensweise klar zu machen — dem Neffen wurde dadurch das Zusammensein mit ihm nur zu unerträglicher Pein und er besuchte ihn seltener und seltener; er ließ sich schließlich, von der Verstocktheit Karls zur äußersten Wut getrieben, zu Tätlichkeiten hinreißen und der Neffe — die Feder sträubt sich, es zu erzählen — vergreift sich an ihm — im Konversationsheft schreibt Holz: „Ich kam ja hier dazu, als er Sie an der Brust packte." Schon lange scheint Karl mit dem Ge-

danken des Selbstmordes gespielt und auch Beethoven damit gedroht zu haben. Ein Brief des letzteren deutet darauf hin: „Denke nicht, daß ein anderer Gedanke in mir als nur dein Wohl herrsche u. hieraus beurtheile mein Handeln — mache ja keinen Schritt, der dich unglücklich machen u. mir das Leben früher raubte ... ich umarme dich herzlich und bin überzeugt, daß du mich bald nicht mehr verkennen wirst, so beurtheile ich auch dein gestriges Handeln. ich erwarte dich sicher heute um Ein Uhr, ... Komme ja — laß mein armes Herz nicht mehr bluten." Doch in dem Neffen war längst jedes Fünkchen von Liebe zu seinem Onkel, wenn es je vorhanden war, erloschen. Er spielt sich als den unschuldig Verklagten auf, spricht, da Beethoven ihm nicht die Freiheit, die er haben möchte, geben will, von der Gefangenschaft, in der er gehalten werde und als er endlich zum äußersten schreitet, mag er sich vor sich selbst mehr als ein Opfer denn als ein Schuldiger erschienen sein. Wir aber wissen, daß, was ihn zu der Tat trieb, nicht sein Verhältnis zu Beethoven war, aus dessen starrer Strenge er, hätte er Verständnis für solches Empfinden gehabt, doch immer die überquellende Liebe und zitternde Sorge hätte herausfühlen müssen, sondern die feige Angst um die Zukunft, in die ihn seine wachsenden Schulden und die Hoffnungslosigkeit, mit der er der nahen Prüfung entgegensah, versetzten. Auf der Ruine Rauhenstein im Helenenthal wurde die Tat ausgeführt, — doch vielleicht war es ihm auch damit nicht ernst, denn von den zwei Schüssen, die er auf sich abgab, verfehlte der eine sein Ziel gänzlich, der andere brachte ihm nur eine Knochenhautverletzung bei. Ein Fuhrmann fand ihn und nahm ihn auf seinen Wunsch zur Mutter.

In Beethoven flammte, als er die Nachricht erhielt, zuerst ein wilder Zorn auf. Er, den verfolgt und geschlagen vom Schicksal, doch sein strenges Pflichtgefühl am Leben festgehalten hatte, der, „trotz aller Hindernisse der Natur, alles getan, um in die Reihe würdiger Menschen aufgenommen zu werden", sah hier einen, der von der Not des Lebens ohne sein eigenes Verschulden nie berührt zu werden brauchte, dem das, wonach er sein Leben lang vergeblich gelechzt: ein Herz, das für ihn in hingebender Liebe schlüge, in so hohem Maße geworden, dem er bis in die fernste Zukunft hinein seinen Weg zu ebnen sich bemüht hatte, er sah den das Leben hinwerfen, als ob es nicht ein heiliges Pfand sei, für das er Rechenschaft zu geben habe, sondern ein Spielzeug, das er nach Belieben zerbrechen könne. Einen Lumpen nannte er ihn, einen liederlichen Menschen und klagte „über die Schande, die er ihm angetan, der ihn doch so sehr geliebt". Doch bald behauptete die alte Zärtlichkeit wieder ihr Recht. Er besuchte den Kranken bei der Mutter und im Krankenhaus, in das man ihn brachte, verfolgte den Verlauf der Krankheit mit kummervoller Erregung und wandte, sobald er die Gewißheit seiner völligen Herstellung hatte,

seine Gedanken wieder der Sorge um seine Zukunft zu. Sie beherrscht sein ganzes Denken, um sie drehen sich die Gespräche mit seinen Freunden, mit Breuning, der ihm getreulich zur Seite steht, mit Holz und auch mit Schindler, der jetzt wieder häufiger in den Konversationsbüchern auftaucht. Karl entscheidet sich für die militärische Laufbahn. Breuning rät zu, er meint, „Militär sei die beste Zucht für den, der die Freiheit nicht vertragen könne", und Beethoven, dessen Abeigung für diesen Stand wir früher erwähnt, findet sich schließlich darein. Am 2. September wird Karl endlich aus dem Spital entlassen. Breuning, der mittlerweile die Mitvormundschaft übernommen hat, ist bereit, ihn dem Feldmarschalleutnant von Stutterheim zuzuführen, der sich auf seine Bitte bereit erklärt hatte, Karl in sein Regiment aufzunehmen. Doch noch sind die Spuren seiner Tat zu deutlich sichtbar und so beschließt Beethoven, die Einladung des Bruders Johann anzunehmen und mit Karl auf dessen Gut Wasserhof bei Gneixendorf zu gehen — offenbar war die ursprüngliche Absicht, den Aufenthalt nicht länger auszudehnen, als bis Karls Zustand seinen Eintritt ins Regiment gestatte. Johanns Bereitwilligkeit, den Bruder bei sich aufzunehmen, möchten wir zunächst als eine erste Äußerung wahrhaft brüderlicher Gesinnung freudig begrüßen und ihm vieles darum zugute halten. Aber sie erscheint in einem ganz anderen Licht durch die Mitteilung Gerhard v. Breunings, Johann habe seinem Bruder nach wenigen Tagen schon eröffnet, daß er von ihm für Kost und Wohnung Bezahlung verlangen müsse. Vielleicht wäre Beethoven, hätte er das von Anfang an gewußt, der Einladung nicht gefolgt und hätte in seinem geliebten Baden oder Mödling, wo die Natur ihm so viel reichere Abwechslung und Anregung bot und er in erreichbarer Nähe des Arztes war, wie üblich Aufenthalt genommen. Viel Kummer und Ärgernis wären ihm erspart worden, vor allem der Zwang, mit der Schwägerin, die er verabscheute, zusammenzuleben; möglicherweise hätte man dann auch die Krankheit, die seinem Leben sobald ein Ziel setzen sollte, rechtzeitig erkannt und durch vorbeugende Maßnahmen das Verhängnis noch hinausgeschoben. Aber Gerhard v. Breuning erzählt weiter noch, Beethoven habe in Briefen an seinen Vater bitter darüber geklagt, daß man ihm ein durchaus ungeeignetes Zimmer zur Wohnung angewiesen, mit der Heizung gekargt und ihm schlechtes, seinem schwachen Magen gänzlich unzuträgliches Essen gegeben habe. Wir können auch hier Thayer in seinem Versuch, Johann weiß zu waschen, nicht folgen. Die Persönlichkeit Gerhard v. Breunings bürgt dafür, daß er seine Mitteilungen mit dem vollen Bewußtsein der Verantwortlichkeit, die er damit auf sich nahm, niederschrieb und wenn Thayer, um die Klage über mangelhafte Nahrung zu widerlegen, eine Notiz Beethovens im Konversationsheft anführt: „kein gutes Rindfleisch und noch dazu eine Ganß. Der Himmel stehe

meinem Hunger bei" und hinzufügt, er könne daraus keinen Vorwurf herauslesen, „da habe die Art des Essens ihm nicht gepaßt, aber von Mangel sei keine Rede", so dürfte er mit dieser Auffassung wohl allein dastehen. Denn was nützt einem Hungrigen ein vollbesetzter Tisch, wenn die dargebotenen Speisen ihm verboten sind?
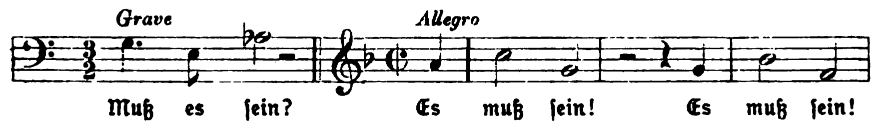
Was Beethoven auch jetzt aufrecht erhielt, war seine Kunst und sein natürlicher Humor. Der letztere blitzt in den Briefen aus dieser Zeit gelegentlich auf, äußert sich aber in höherem Maße noch in den Schöpfungen, die in Gneixendorf entstanden. Mit einem Gefühl der Dankbarkeit erkennen wir, wie auch hier wieder ein natürlicher Ausgleich sich vollzieht, wie er für das Trübe der Verhältnisse, in denen er lebt, durch die lichte Fröhlichkeit der Bilder, die seine Phantasie ihm heraufbeschwört, entschädigt wird. In Gneixendorf wurde der neue Schlußsatz zum B-Dur-Quartett geschrieben, einer der heitersten, die wir aus seiner Feder besitzen. Dort wurde auch die letzte Hand an das F-Dur-Quartett op. 135 gelegt, das in den Hauptzügen wohl schon in Wien fertiggestellt war, denn schon am 13. Oktober konnte Beethoven es als vollendet melden. Es erschien bei Schlesinger in Berlin.

Wieder sehen wir uns hier einem jener Werke gegenüber, die uns den Meister völlig losgelöst vom äußeren Leben zeigen. In einer Zeit herbster Kümmernisse entstand es und ist doch bis auf das ernste Lento assai von fröhlicher Laune diktiert. Es ist das einzige der fünf Werke, in dem die Schaffenskraft wenig von selischen Impulsen befruchtet wurde und paßt deshalb nur schlecht zu dem Gesamtbild dieser Schaffensperiode. Und doch mußte ein solches Werk jetzt kommen. Die Hochspannung des Empfindens, unter der die ersten vier Quartette entstanden, konnte unmöglich anhalten, eine Ermattung, nicht des schöpferischen Könnens, aber des seelischen Triebes mußte eintreten. So zeigt sich der Meister hier auf der alten Höhe des Könnens sowohl was Erfindung als was Gestaltung betrifft, aber die Sätze folgen einander nicht unter dem Zwange der unwiderstehlichen Logik von Gefühlsprozessen, sondern werden in verantwortungsloser Laune willkürlich aneinander gehängt, so daß der einzige ernste Satz die Vermutung Thayer-Riemanns, es handele sich bei ihm um einen nachträglichen Entschluß Beethovens, wohl gerechtfertigt erscheinen läßt. Das Ganze ist von jenem echten Humor getragen, der mit leiser Selbstverspottung ernsterer Regungen Herr zu werden sucht.

Gleich der Anfang schlägt diesen Ton an: ein launisch brummiges Motiv der Bratsche, neckisch nachgeahmt von der Geige, worauf alle vier Instrumente das Thema in froh behaglicher Stimmung, die bis zum Ende des Satzes vorhält, weiterführen. Lustiger noch geht es in dem folgenden Vivace her, das die Stelle des Scherzos vertritt. Von tollster Laune zeugt besonders eine Stelle,

wo dieselbe Figur von Cello, Bratsche und zweiter Geige ungefähr 47mal ff wiederholt wird, während die erste Geige in den höchsten Lagen dazu ein übermütiges Liedlein ertönen läßt — man muß dabei unwillkürlich an die Musik von Trommlern und Pfeifern denken.

Das Lento assai, vielleicht aus dem Wunsch hervorgegangen, dem humorvollen Finale den rechten Hintergrund zu geben, ist ein von wärmster Empfindung erfüllter Satz von echt Beethovenschem Gepräge, wenn er auch in glücklicher Anpassung an seine Umgebung nicht die tiefgründige Schwere oder die visionäre Erdentrücktheit anderer Beethovenscher Adagios aufweist. Ihm folgt ein Finale, das um seines Titels willen Anlaß zu den weitgehendsten Spekulationen gegeben hat. Es trägt die Aufschrift: „Der schwer gefaßte Entschluß“ und darunter



Welche willkommene Handhabe bot sich hier jenen, die immer und überall in Beethovens Musik ein programmatisches Element herausspüren wollen! Deuteten Worte wie die obigen nicht auf schmerzliches Ringen, auf schmerzlicheres Entsagen? Und nun höre man, was Holz darüber zu erzählen weiß. Als Beethovens B-Dur-Quartett seine erste Aufführung durch Schuppanzigh erfuhr, war ein bekannter Musikliebhaber, der Hofkriegsrat Dembscher, aus Sparsamkeitsgründen dem Konzert fern geblieben und hatte erklärt, er könne das Manuskript jederzeit von Beethoven erhalten und in seinem eigenen Hause aufführen lassen. Beethoven, der davon gehört hatte, war empört darüber, und als Dembscher sich wirklich an ihn wandte, ließ er ihm durch Holz sagen: „Er wolle ihm die Stimmen schicken, wenn Schuppanzigh mit 50 fl. entschädigt würde.“ Höchst unangenehm überrascht, antwortete Dembscher: „wenn es sein muß — —!“ Als Beethoven diese Antwort überbracht wurde, lachte er herzlich und schrieb sofort einen Kanon mit den Worten: „Es muß sein, Ja, es muß sein! Heraus mit dem Beutel“ auf obiges Motiv nieder. Das war im April 1826. Als Beethoven bald danach an sein F-Dur-Quartett ging, fiel ihm jenes Kanonmotiv ein und wie auch später noch das „Muß es sein, es muß sein“ in lustigstem Zusammenhang in einem Zettel an Holz auftaucht, so gibt es hier dem Meister den Impuls für einen seiner humorvollsten Sätze. Jeder programmatische Gedanke scheint ihm dabei fern gelegen zu haben, vielmehr hat seine unvergleichliche Kunst der motivischen Entwicklung den ganzen Satz aus den obigen Motiven (deren erstes nur eine Umbildung des zweiten ist) und einem kurzen zweiten Thema hervorgezaubert.

Mit dem F-Dur-Quartett schließt sich die Reihe der Werke des Meisters und es ist hier der Ort, bevor wir von ihnen scheiden, auf das Gesetz der Entwicklung, das sich in ihnen offenbart, hinzuweisen. Ausführlich haben wir früher darüber gesprochen, daß Beethoven, so oft er eine neue Gattung der Tonkunst in Angriff nahm, sich zunächst inhaltlich und formell dem Zeitgeschmack anpaßte, soweit seine sich immer eigener gestaltende Persönlichkeit das zuließ. Soviel individuelle Züge seine Musik auch aufweisen mochte, im großen und ganzen ist es doch der Geist der Epoche, der sich darin äußert. Das ist ebenso bei den ersten Klavier- wie den Violinsonaten, bei den Trios wie den Quartetten, bei den Symphonien wie den kirchlichen Werken der Fall. Erst allmählich, wenn er sich in das Wesen und die Technik der neuen Gattung eingelebt hat, fängt er an, dem inneren Drange nachzugeben, bis er sich endlich der Form in solchem Maße bemeistert hat, daß sie nur noch als die zwanglos natürliche Einkleidung des Gedankens erscheint. Nun erst ist er ganz er selbst und nun wird die Entwicklung mit so verblüffender Schnelligkeit vorwärts getrieben, daß sich oft zwischen Werken, die nur durch eine kurze Zeitspanne getrennt sind, der Unterschied zweier Zeitepochen offenbart. Daß danach Charakter und Bedeutung der weiteren Werke innerhalb der einzelnen Gruppen je nach den Stimmungen, denen sie ihr Entstehen verdanken, in beständigem ab und auf wechseln, ist selbstverständlich. Immer aber — und das ist ein besonders hervorstechendes Moment im Schaffen Beethovens — immer bedeutet das letzte Werk einer Gattung einen Höhepunkt, wo nicht geradezu den Höhepunkt innerhalb dieser Gruppe. Wenige werden widersprechen, wenn wir die Sonaten von op. 109 bis 111 (Beethoven selbst erklärte sie für „das Beste, was er für Klavier geschrieben"), das B-Dur-Trio op. 97, das Es-Dur-Konzert, die Neunte Symphonie, die Missa solemnis als die Werke bezeichnen, denen teils wegen ihrer unerreichten Schönheit, teils wegen der grundlegenden Bedeutung, die sie für die fernere Geschichte der Musik hatten, der erste Platz im Gesamtschaffen des Meisters gebührt: das aber sind sämtlich die zuletzt entstandenen der betreffenden Gruppe. Auch unter den Streichquartetten weist, so unendlich Herrliches die älteren auch enthalten, die allgemeine Meinung doch wohl denen von op. 127 bis 135 den ersten Platz an: Helm sagt, das Streichquartett op. 131 werde von allen unparteiischen Sachverständigen als der stolze Gipfel der Kunstgattung erklärt und Thayer stellt ebenfalls (V, 319) op. 131 an die Spitze der Beethovenschen Quartettmusik, während er seltsamerweise an anderer Stelle (V, 271) „den Vorrang dem in A-Moll op. 132 zuspricht". Eine Ausnahme scheinen nur die Violinsonaten und die Lieder zu machen. Was die ersteren betrifft, so wird hier gemeinhin die Palme der Kreutzersonate zugestanden; ihr aber folgte noch die in G-Dur op. 96. Doch neun Jahre, nach

der „Kreutzer" dem Erzherzog Rudolf zuliebe rasch für ihn und den Violinspieler Rode geschrieben und wie Beethoven selbst sagt, dem Spiel des letzteren angepaßt, trägt sie trotz vieler Schönheiten nicht den Stempel der Spontaneität wie jene und man kann leise Zweifel nicht unterdrücken, ob sie ohne jenen äußeren Anlaß überhaupt je fertig geworden wäre. Auch der Liederkreis op. 98 kann als das letzte Wort Beethovens auf diesem Gebiet angesehen werden. Denn von den zwei später erschienenen Liedern „Der Mann von Wort" und „der Kuß" ist das eine, wenige Reihen lange, wahrscheinlich älteren Datums und das andere ein flüchtig hingeworfener Scherz.

Jedenfalls — und auch wenn die Reihe hier und da eine Lücke aufwiese — steht das eine fest, daß Beethovens Schaffen einen beständigen Aufstieg darstellt. Keiner hat das Gesetz der Steigerung so verstanden wie er, bei dem fast jeder Satz ein Muster eines höchst logischen und zugleich höchst wirksamen Aufbaus ist. Und dieses, in seiner geschlossenen Persönlichkeit ebenso wie in seinem zielsicheren Kunstverstand begründete Gesetz zeigt sich auch im Ganzen seines Schaffens: es treibt ihn innerhalb jeder Gruppe zu einem gewaltigen Höhe- und Endpunkt und läßt ihn als Abschluß seiner Schaffenstätigkeit der Welt in den letzten Sonaten, der Missa solemnis, der Neunten Symphonie und den letzten Quartetten Werke schenken, die ganz neue Ausblicke in das Reich der Kunst eröffneten und der Ausgangspunkt ganz neuer Entwicklungen wurden.

Noch ein anderes Werk wurde in Gneixendorf in Angriff genommen. Diabelli hatte Beethoven um ein Streichquintett ersucht, für das er 100 Dukaten zu zahlen bereit war und Beethoven entwarf hier den ersten Satz, einen so vielversprechenden Anfang, daß die Nichtvollendung des Werkes ein ewiges Bedauern bleiben wird.

Inzwischen hatte sich der geplante kurze Aufenthalt zu zwei Monaten ausgedehnt. Breuning wünschte aufs Dringendste, daß Karl in sein Regiment eintrete und in der Tat mußte das träge Leben in Gneixendorf von nachteiligstem Einfluß auf den jungen Mann sein, der auch hier oder in dem nahen Krems seiner Leidenschaft für das Billardspiel nachgab, seine Pflichten gegen den Onkel, der es gerne sah, wenn er ihn auf seinen Spaziergängen begleitete, vernachlässigte und zum Leidwesen Beethovens sich am innigsten an seine ihm so verhaßte Schwägerin anschloß. So ist es nicht zu verwundern, daß es auch jetzt an heftigen Szenen zwischen Onkel und Neffe nicht fehlte. Ein Brief, den Johann in jenen Tagen an seinen Bruder schrieb, beweist, daß er die Gefahr erkannte, die in einem längeren Aufenthalt in Gneixendorf für Karl, der wenig Lust zeigte, nach Wien zurückzukehren, lag. „Ich kann unmöglich länger,

schreibt er, mehr ruhig sein über das künftige Schicksal des Karl. Er kommt ganz aus aller Tätigkeit ... Je länger er hier ist, desto unglücklicher für ihn, denn desto schwerer wird ihm die Arbeit ankommen und so kann es wohl kommen, daß wir noch etwas Übles erleben. Es ist ewig schade, daß dieser talentvolle junge Mensch so seine Zeit vergeudet und wem wird man es einst zur Last legen, uns beiden nur, denn er ist noch zu jung, um sich selbst zu leiten ... Daher beschwöre ich dich, fasse festen Entschluß, laß dich nicht darin von Karl abhalten, ich glaube daher bis nächsten Montag."

Man sieht, er drängte auf schleunige Abreise und setzte sogar den Termin dafür fest. Beethoven wünschte jetzt selbst, sobald wie möglich nach Wien zurückzukehren. Sein Gesundheitszustand fing an, ernstliche Besorgnisse zu erwecken und die Hinzuziehung eines Arztes erschien unerläßlich. So wurde die Rückreise am 1. Dezember angetreten. Unter welchen Umständen, das geht aus den Berichten des Arztes Dr. Wawruch, der Beethovens Behandlung zuerst übernahm, hervor, an dessen Wahrhaftigkeit zu zweifeln wir kein Recht haben. Dr. Wawruch erzählt: „Er benutzte einen Milchwagen zur Heimkehr, der Dezember war rauh, naßkalt und frostig, Beethovens Bekleidung nichts weniger als der unfreundlichen Jahreszeit angemessen. Er war bemüßigt, in einem Dorfwirtshause zu übernachten, worin er außer dem elenden Obdach nur ein ungeheiztes Zimmer ohne Winterfenster antraf. Gegen Mitternacht empfand er den ersten erschütternden Fieberfrost, einen trockenen, kurzen Husten, von einem heftigen Durste und Seitenstechen begleitet. Mit dem Eintritte der Fieberhitze trank er ein paar Maß eiskalten Wassers und sehnte sich in seinem hilflosen Zustande nach dem ersten Lichtstrahl des Tages. Matt und krank ließ er sich auf den Leiterwagen laden und langte endlich kraftlos und erschöpft in Wien an." Schindler setzt noch hinzu, Johann habe dem Bruder den geschlossnen Wagen verweigert — und der Mann, zu dem Millionen von Menschen voll Bewunderung und Ehrfurcht aufblickten, den kennen zu lernen jedem als eine besondere Gunst des Schicksals erschien, mußte sich eines Milchwagens und eines Leiterwagens bedienen. Wir wollen es uns versagen, die Handlungsweise des Bruders zu charakterisieren: die Geschichte hat ihr Urteil über ihn gesprochen und auch der willigste Verteidiger muß angesichts eines solchen Maßes von Gefühlsroheit verstummen. Am 2. Dezember trafen Onkel und Neffe in Wien ein; durch die Bemühungen von Holz, dem Beethoven von seiner Ankunft und seinem Zustand Mitteilung machte, erschien am 5. Dezember Dr. Wawruch. Er hatte zuerst den Eindruck, daß Beethoven, der Blut auswarf und von Erstickungsanfällen und Seitenstichen gequält wurde, vor einer Lungenentzündung stehe. Doch dank seiner kräftigen Natur und des angewandten Heilverfahrens erholte er sich rasch soweit, daß er am siebenten

Tage aufstehen konnte. Doch als Wawruch am nächsten Tage wiederkehrte, erschrak er, wie er selbst erzählt nicht wenig. Er fand ihn „verstört und am ganzen Körper gelbsüchtig". Ein schreckbarer Brechdurchfall drohte ihn die verflossene Nacht zu töten. Ein heftiger Zorn, ein tiefes Leiden über erlittenen Undank und unverdiente Kränkung, veranlaßte die mächtige Explosion. Zitternd und bebend krümmte er sich vor Schmerzen, die in der Leber und den Gedärmen wüteten und seine bisher nur mäßig aufgedunsenen Füße waren mächtig geschwollen. Von diesem Zeitpunkte an entwickelte sich die Wassersucht. Die Leber bot deutliche Spuren von harten Knoten, die Gelbsucht stieg."

Es kann sich nur um Szenen mit Karl oder dem Bruder, der inzwischen auch angekommen war, handeln, die diesen plötzlichen Umschwung herbeiführten. Sehr bald stellte sich die Notwendigkeit eines operativen Eingriffs heraus, am 20. Dezember fand derselbe statt. Sein guter Humor verließ Beethoven auch jetzt nicht. Als ihm von Prof. Seibert die Sonde an den Bauch gesetzt wurde und das klare Wasser herausspritzte, sagte er: „Herr Professor, Sie kommen mir vor wie Moses, der mit seinem Stab an den Felsen schlägt." In diesen Tagen ängstlicher Sorge erhielt er eine Sendung aus England, die ihn mit hoher Freude erfüllte: jener Deutsch-Engländer Stumpf, der ihn im Vorjahre aufgesucht hatte, schickte ihm eine Prachtausgabe von Händels Werken in 40 Bänden „dem größten jetzt lebenden Tonkünstler als ein Zeichen größter Hochachtung und innigster Verehrung". Gerhard v. Breuning erzählt, wie er dem kranken Meister die Bände aufs Bett reichen mußte und wie er ausrief, Händel sei der größte Komponist, von dem könne er noch lernen! Aber auch eine Kränkung sollte er noch erfahren. Er hatte die Neunte Symphonie an den König von Preußen, Friedrich Wilhelm III., mit der Bitte, die Widmung des Werkes annehmen zu wollen, gesandt. Der König hatte in einem huldvollem Schreiben diesem Wunsch entsprochen und Beethoven zugleich mitteilen lassen, daß er ihm, „als Zeichen seiner aufrichtigen Wertschätzung" einen Brillantring übersende. Als die Sendung aber eintraf, fand Beethoven darin statt des Brillantringes einen Ring mit einem rötlichen Stein, der von einem Juwelier auf 300 Gulden in Papiergeld abgeschätzt wurde. Man hatte sich nicht entblödet, einen falschen Ring unterzuschieben.

Die Freunde mühten sich mit warmer Teilnahme um den Kranken, die Konversationsbücher sind Beweis dafür: nur Breuning fehlte, auch er war erkrankt und obwohl sein Zustand sich zeitweilig wieder besserte, sollte er seinen alten Freund nur um wenige Tage überleben. Statt seiner findet Gerhard sich regelmäßig ein, während die Mutter, ebenso wie der alte Freund Baron Pasqualati, den Kranken mit zuträglichen Speisen versieht. Inzwischen war der Zeitpunkt der Abreise Karls herangekommen. Am 2. Januar 1827

verließ er Wien, um in sein Regiment einzutreten. Er ahnte es wohl selbst nicht, als er sich von dem Onkel verabschiedete, daß er ihn nicht wiedersehen würde.

Am 8. Januar wurde eine zweite Operation vorgenommen, kaum drei Wochen später, am 28. Januar, eine dritte, nachdem inzwischen Dr. Malfatti, der zuerst teils aus Rücksicht auf Dr. Wawruch, teils auf Grund eines früheren Zerwürfnisses mit Beethoven dessen flehentliche Bitten um Beistand zurückgewiesen, sich hatte überreden lassen, Dr. Wawruch zur Seite zu treten. Doch auch sein Rat konnte das Verhängnis nicht mehr abwenden. Schwächer und schwächer wurde der Kranke, bei dem zu den körperlichen auch noch schwere seelische Leiden kamen. Dort in seinem Pult lag die fertige Zehnte Symphonie, fertig, wie Beethoven ein Werk zu nennen pflegte, wenn das Bild des Ganzen abgeschlossen vor seiner Seele stand und die Hauptgedanken in den Skizzenbüchern verzeichnet waren. Diabelli sah gespannt der Vollendung des Quintetts, zu dem Beethoven einen so glücklichen Anlauf in Gneixendorf genommen, entgegen und hoffte außerdem noch immer, daß Beethoven das Versprechen, das er ihm vor einigen Jahren gegeben, eine vierhändige Sonate für ihn zu schreiben, erfüllen werde. Er hatte sich damals mit dem geforderten Honorar von 80 Dukaten einverstanden erklärt, weil, wie es in seinem Briefe hieß, „er überzeugt sei, daß Beethovens Werke nicht für den Augenblick, sondern für die Ewigkeit geschaffen seien". Und wie ihm so erweckte diese Erkenntnis auch zahllosen anderen Verlegern den Wunsch nach neuen Werken des Meisters, Berlin, Wien, Leipzig, Paris und London hätten willig jeden Preis für solche zugestanden. Das wußte Beethoven wohl und doppelt mag es ihn verlangt haben, aus dieser Welt der Qual sich in seine eigenste himmlischer Schaffensfreude zu retten, da ihm zu allem anderen nun auch noch das Gespenst der Not ins Antlitz starrte. Immer noch stand der Entschluß unverrückbar fest, an sein kleines Vermögen nicht zu rühren, noch immer sorgte ihn die Zukunft des Neffen mehr als die eigene traurige Gegenwart. Sein ganzes Einkommen bestand jetzt in dem Jahresgehalt und den Zinsen der Bankaktien, was konnte davon übrig bleiben, nachdem die Bedürfnisse des Neffen gedeckt, Wohnung, Arzt und Behandlung bezahlt waren? In dieser Not erinnerte er sich eines Anerbietens, das ihm die Philharmonische Gesellschaft in London vor einigen Jahren gemacht hatte, ein Konzert zu seinem Besten zu geben. Wir haben öfter Gelegenheit gehabt, der Begeisterung, die die Gesellschaft Beethovens Schaffen entgegenbrachte, Erwähnung zu tun, die wiederholten Aufforderungen an ihn, unter lockenden Bedingungen nach London zu kommen, der mehrfache Erwerb neuer Werke aus seiner Feder, vor allem aber die Häufigkeit, mit der in den 14 Jahren ihres Bestehens (1813 bis 26) Beet-

hovens Name auf ihren Programmen erschien, sprechen genug dafür. Beethoven hatte jenes großherzige Anerbieten damals abgelehnt, jetzt aber wandte er sich durch Vermittlung von Stumpf, Smart und Moscheles, die alle sich seiner persönlichen Bekanntschaft erfreut hatten, an sie. Die Briefe an die genannten, die von Schindler abgefaßt und von Beethoven unterzeichnet wurden, schildern die traurige Lage, in die er durch seine Erkrankung geraten und bitten sie, ihren Einfluß bei der Gesellschaft geltend zu machen und die baldige Ausführung jenes Anerbietens in Anregung zu bringen. Mit welcher Bereitwilligkeit man diesem Wunsch nachkam, beweist die schon am 28. Februar (am 22. Februar erst waren Beethovens Briefe an Smart und Moscheles von Wien abgegangen) erfolgte Einberufung einer Generalversammlung, in der der einstimmige Beschluß gefaßt wurde, Beethoven sofort 100 Pf. St. (2000 Mark) zu übersenden und ihm mitzuteilen, daß man ihn gerne weiter unterstützen werde. Beethoven war tief ergriffen, als er die Nachricht erhielt, in dem von warmem Dankgefühl erfüllten Briefe, den er Schindler am 18. März diktierte, erbot er sich, der Gesellschaft eine neue Symphonie, die schon skizziert in seinem Pulte liege, eine neue Ouvertüre oder etwas anderes zu schreiben. Man sieht, noch war er nicht ganz ohne Hoffnung, obwohl er seit der vierten am 27. Februar vorgenommenen Operation von trüben Ahnungen verfolgt wurde. Die Ärzte hatten mittlerweile ihren Einspruch gegen den Genuß von Wein aufgegeben — warum sollten sie ihm, dem zu helfen doch nicht mehr war, diese Anregung versagen? So ließ er seinen Verleger Schott in Mainz ersuchen, ihm sehr guten alten Rheinwein, den „sein Arzt ihm verordnet habe", zu beschaffen — sie sandten ihn sofort an ihn ab, aber es war schon zu spät, als er eintraf. „Zu spät, schade, schade", rief er aus, als man die Flaschen auf den Tisch an sein Bett stellte. Unter den Besuchern dieser letzten Wochen finden wir auch die alten Freunde, den Grafen Moritz Lichnowsky und Gleichenstein; Diabelli bereitete ihm eine fast kindliche Freude mit dem Geschenk eines Bildes von Haydns Geburtshaus. Wir erwähnten früher schon die Worte, mit denen er es Gerhard v. Breuning zeigte: „Sieh, das habe ich heute bekommen. Sieh mal, dies kleine Haus und darin ward ein so großer Mann geboren." Auch Hummel kam, und Beethoven bewies noch einmal seine Bereitwilligkeit, anderen zu helfen, indem er ihn bat, an seiner Stelle in einem Konzert, das Schindler zu geben beabsichtigte, zu spielen, da aus seiner Mitwirkung nun wohl nichts werden werde. „Er ist ein braver Mensch, sagte er, der sich viel um mich bemühte und man muß armen Künstlern immer forthelfen." Und noch einer kam, den Meister, zu dem er wie zu einem Gott aufschaute, noch einmal von Angesicht zu Angesicht zu sehen: Franz Schubert, den die Größe seines Genies unter allen lebenden Künstlern der Freundschaft Beethovens am

würdigsten machte und dem es doch nicht beschieden gewesen war, ihm näher zu treten. Schindler hatte Beethoven wenige Wochen vor dem Ende noch eine Anzahl Schubertscher Gesänge gebracht. Mit immer wachsendem Interesse hatte der Kranke in ihnen gelesen und endlich mit freudiger Begeisterung ausgerufen: „Wahrlich in dem Schubert steckt ein göttlicher Funken." Nun führte Schindler ihn zusammen mit seinem Freunde Hüttenbrenner dem Kranken zu. Als er diesen fragte, welchen von beiden er zuerst sehen wolle, sagte er: Schubert solle kommen. Wir wissen nicht, was sich zwischen ihnen begab — als Schubert nur 18 Monate später auch mit dem Tode rang, da war es Beethoven, der ihn in seinen Fieberphantasien unausgesetzt beschäftigte. Am 23. März vollzog Beethoven seine letzte Verfügung über sein Vermögen, mit zitternder Hand und unter größter Anstrengung, aber doch klaren Geistes und auch jetzt noch der alte in der Unabhängigkeit seiner Anschauungen. Die Vorstellungen der Freunde hatten ihn veranlaßt, Karl nur den Nießbrauch seines Vermögens, dieses selbst aber dessen ehelichen oder testamentarischen Erben zuzuschreiben. In diesem Sinne hatte Breuning das Dokument abgefaßt, das man nun Beethoven zur Ab- und Unterschrift vorlegte. Als die anwesenden Freunde es zurückerhielten, sahen sie, daß er das „eheliche" in „natürliche Erben" umgeändert hatte — sein strenges Gerechtigkeitsgefühl duldete es nicht, daß die natürlichen hinter den ehelichen Kindern zurückstehen sollten.

Es war jetzt allen klar, daß das Ende jeden Augenblick kommen könne, keinem klarer, als dem Kranken selbst. Noch einmal traten die Ärzte zu einer Beratung zusammen. Als sie ihn verließen, wandte er sich zu Schindler und Breuning, die an seinem Bette standen und sagte mit einem letzten Aufflackern seines alten Humors: „Plaudite amici, finita est comoedia" (Klatscht Beifall Freunde, die Komödie ist zu Ende) — die Worte, die der Kaiser Augustus kurz vor seinem Ende seiner Umgebung zugerufen haben soll.

Noch ein Gedanke bekümmerte die Freunde: sollten sie es mit ansehen, daß er, ohne die Sterbesakramente empfangen zu haben, aus dem Leben scheide? Und doch wagten sie nicht, ihm davon zu sprechen, ein natürliches Gefühl ließ sie zaudern, ihn auf das nahe Ende hinzuweisen und außerdem wußten sie, wie wenig er, der seinen Gott so fest und innig im Herzen trug, von den Gebräuchen der Kirche hielt. Endlich entschlossen sie sich doch, ihm so schonend wie möglich ihren Wunsch mitzuteilen. Beethoven las die Worte mit größter Fassung, ein Zug überirdischer Verklärung ruhte auf seinem Gesicht, als er ernst und freundlich sagte: „Lassen Sie den Herrn Pfarrer rufen." Mit wahrer Erbauung nahm er die Sterbesakramente entgegen — „Sie haben mir Trost gebracht! Ich danke Ihnen", sagte er zu dem Pfarrer. Wenige Stunden

später — es war am 24. März — verlor er das Bewußtsein und der Todeskampf begann. Und wie im Leben alles an diesem Menschen gewaltig gewesen war, so war es auch im Sterben noch. Zwei Tage rang er mit dem Tode. Es war, als müsse er ihm noch eine kurze Frist abgewinnen, damit er nicht mit unerfüllten Versprechungen aus dem Leben gehe. „Unter weit hörbarem Röcheln lag er da, sein kräftiger Körper, seine ungeschwächten Lungen kämpften riesenhaft mit dem hereinbrechenden Tode“, so erzählt Gerhard v. Breuning. Am dritten Tage, am 26. März, nachmittags gegen 6 Uhr brach ein mächtiger Schnee- und Hagelsturm aus und plötzlich flammte ein greller Blitz auf und ein Donnerschlag folgte, der das Haus erbeben machte. Da richtete sich der Sterbende auf seinem Lager hoch auf. Mit weit geöffneten Augen starrte er hinaus in das Toben der Elemente und als habe er im Krachen des Donners noch einmal den Ruf des Schicksals vernommen, als sei er auch jetzt noch bereit, den Kampf mit ihm aufzunehmen, so hob er die geballte Rechte drohend empor. Doch im nächsten Augenblick schon fiel er zurück — die Zeit des Kämpfens war vorüber — Beethoven war tot.

Drei Tage später fand das Leichenbegängnis statt und jetzt erst zeigte es sich, wie mächtig die Persönlichkeit dieses Mannes die Phantasie seiner Mitbürger beschäftigt hatte, wie stark das Bewußtsein, einen Unersetzlichen in ihm verloren zu haben, sie ergriff. Als Mozart starb, da folgten drei Freunde und niemand sonst seinem Sarge und auch sie kehrten am Stadttor um und man scharrte ihn in einem Armengrabe ein. Und an dem Tage der Beisetzung Beethovens wurden die Schulen Wiens geschlossen und die Zahl derer, die vor seinem Hause und in den angrenzenden Straßen zusammengeströmt waren, war eine so ungeheure, daß Militär aufgeboten werden mußte, um die Ordnung aufrecht zu erhalten. Acht Kapellmeister hielten die Zipfel des Bahrtuches, Fackelträger gingen zu beiden Seiten des Sarges, unter ihnen Franz Schubert. Am Friedhofstor sprach der Hofschauspieler Anschütz die Grabrede, die Grillparzer verfaßt hatte. Sie klang aus in die Worte: „Ihr aber, die ihr unserem Begängnisse gefolgt bis hierher, gebietet euerer Trauer. Denn kein niederdrückendes, ein erhebendes Gefühl ist es, wir stehen am Grabe des Mannes, von dem man sagen darf, wie von keinem: er hat Großes geleistet, und kein Tadel war an ihm. Geht von hier trauernd, aber gefaßt. Nehmt mit euch — eine Blume von seinem Grab — das Andenken an ihn und sein Wirken. Und wenn euch je im Leben, wie der kommende Sturm die Gewalt seiner Schöpfungen übermannt, so ruft es zurück, das Andenken an heute, das Andenken an ihn, der so Großes geleistet und an dem kein Tadel war.“

Das Vermächtnis

Wir nähern uns dem Ende unseres Weges. Und wie der Blick zurückschweift und die Gestalt des Meisters noch einmal vor ihm ersteht, packt uns von neuem der Zauber seiner künstlerischen und menschlichen Persönlichkeit und von neuem fühlen wir uns in das Netz der Gedanken und Probleme, die sich an sie knüpfen, verstrickt. Aus der Fülle der Fragen, die da auf uns einstürmen, sind es drei, die vor allem nach Beantwortung verlangen: Was bedeutet Beethoven für die Tonkunst als Ganzes? Was bedeutet Beethoven uns? Und was bedeutet die Tonkunst uns durch Beethoven?

Suchen wir eine Antwort für die erste „Was bedeutet Beethoven für die Tonkunst?", so drängt sich, was wir mit Bezug auf sie schon gesagt haben und noch sagen möchten, in folgende Sätze zusammen: Er bedeutet in seinem Verhältnis zur Kunst derer vor ihm, erstens die Emanzipation der Persönlichkeit im Kunstwerk, zweitens die Loslösung des Kunstwerkes, nicht zwar vom Gesetz, aber vom Zwang des Gesetzes und endlich die Durchdringung des gefühlswarmen, schönheitatmenden Kunstwerkes mit der Macht des Gedankens. Er bedeutet ferner in seinem Verhältnis zur Kunst derer mit ihm den starken Fels, an dem die Wogen einer zerstörungsfrohen Vorwärtsbewegung machtlos abprallten, an dem alle von dieser Bewegung Ergriffenen einen Halt fanden. Und indem ihn die Größe einer neuen Zeit nicht blind machte gegen die Errungenschaften der alten, indem er das Erbteil, das diese ihm hinterlassen, nutzbar machte für die Erfordernisse einer von einem ganz anderen Geist erfüllten Gegenwart, schuf er ein Neues, das, wie es fest in der Vergangenheit wurzelte und innig mit den Bedingungen seiner Gegenwart verwachsen war, auch die Keime einer schaffenskräftigen Zukunft in sich barg. Damit haben wir ihn auch schon in seinem Verhältnis zu denen nach ihm charakterisiert: die neuen Wege, in welche sie die Tonkunst geleitet haben, sind größtenteils von Beethoven erschlossen, oder doch wenigstens vorgeahnt worden, er war es, der den Boden bereitete, in dem fast alles, was die Zeit nach ihm an lebenskräftigen Blüten hervorgebracht, wurzelt.

Wenige Worte werden zur Erläuterung dieser Sätze genügen. Von den seltenen Ausnahmen, von denen wir früher gesprochen haben, abgesehen, war die Kunst der unmittelbaren Vorgänger des Meisters ein anmutiges Spiel gewesen, in dem alle Dissonanzen des Daseins sich in einem harmonischen Zusammenklang auflösten, der Künstler sich als den Vermittler einer schöneren Welt fühlte und einer so hohen Aufgabe gegenüber es als Pflicht ansah, sein eigenes Ich mit seinen persönlichen Stimmungen und Forderungen zurücktreten zu lassen. Mit Beethoven hingegen ist es nicht mehr ein unwirkliches

Traumdasein, das den Inhalt des Kunstwerkes bestimmt, sondern die Summe der besonderen Ideen, Erfahrungen, Empfindungen, die den Künstler zur Persönlichkeit machen. Weit entfernt davon, sie zu verleugnen, wird die Persönlichkeit des Künstlers jetzt geradezu der Inhalt des Kunstwerkes.

Jenes Bestreben der älteren Richtung, eine Welt erträumter Anmut in Tönen wiederzuspiegeln, hatte des weiteren zu einer scheuen Ehrfurcht vor der ebenmäßigen Schönheit der gegebenen Formen geführt. In dem Augenblick jedoch, wo der Inhalt aus einem allgemein gültigen ein persönlicher wurde, mußte auch das Verhältnis des Künstlers zur Form ein anderes werden. Aber Beethoven wußte auch, daß gerade zur Vermittlung eines höchst persönlichen Inhaltes eine allgemein anerkannte und deshalb allgemein verstandene Form doppelt notwendig sei, und so dachte er gar nicht daran, die angestammten Gesetze zu verleugnen, nur in Übereinstimmung mit den besonderen Bedingungen seines Ichs mußte er sie bringen und so nahm er jene früher besprochenen Änderungen mit ihnen vor, die ohne ihr eigenstes Wesen zu berühren, sie doch erst zu einem brauchbaren Instrument zur Darstellung dieses Ichs machten.

In Beethovens Persönlichkeit aber spielte das gedankliche Element eine viel wichtigere Rolle als gewöhnlich angenommen wird, nur daß, was seinen Geist beschäftigte, auch sein Gefühlsleben so machtvoll durchdrang, daß es sich schließlich nicht als ein verstandes-, sondern als ein gefühlsmäßiges äußerte. So erschloß er, wenn er seine Empfindungen in Harmonien ausströmen ließ, unwillkürlich zugleich die Welt seiner Ideen und machte so das Kunstwerk in einer bis dahin ungeahnten Weise zum Träger eines gedanklichen Gehaltes. Und so erst konnte es als ein von Geist und Seele gleich befruchtetes, von Schönheit durchtränktes Gebilde ein voller Ausdruck seiner außerordentlichen Persönlichkeit werden. —

Was Beethoven für seine eigene Epoche bedeutete, glauben wir früher bereits hinreichend klar gelegt zu haben. Während auf den Gebieten der Literatur und bildenden Kunst der Freiheitsdrang, der die Gemüter seit den Tagen der Revolution beherrschte, sich als eine fast zum Dogma erhobene Gegensätzlichkeit zu den Grundsätzen der vorhergehenden Epoche äußerte, gelang es ihm, die Vorzüge beider zu einem Neugebilde zu vereinigen, in dem die zu schematische Gesetzmäßigkeit der einen zu künstlerischer Freiheit, die zu bewußte Gesetzlosigkeit der anderen zu künstlerischer Gebundenheit gewandelt wurde. Damit wurde die neue Richtung auf musikalischem Gebiet vor den schlimmen Auswüchsen, die ihr sonst anhafteten, bewahrt und das Talent der Mitstrebenden in die Bahn gelenkt, auf der allein ein erstrebenswertes Ziel winkte. Und da seine Kunst sich als eine Mischung allgemein gültiger und persönlicher Elemente darstellte, so konnten auch die größten Talente, ohne ihrer Eigenart

Gewalt anzutun, seinen Spuren folgen. Denn das, worin sie ihm ähnelten, die Formgestaltung, war nur in bedingtem Maße das Beethovenisch-Persönliche und das, was seinem Schaffen das ganz persönliche Gepräge gab, ersetzten sie durch das ihnen Eigentümliche. So konnten ein Schubert, Mendelssohn, Schumann sich in ihren Symphonien, ihrer Kammermusik als Jünger Beethovens geben und doch ganz sie selbst bleiben. —

Schließlich bleibt uns noch die Frage zu beantworten: was bedeutete Beethoven für die Kunst derer nach ihm?

Nach drei Richtungen hin hat der Genius der Tonkunst sich seit Beethoven noch besonders schöpferisch erwiesen: im Liede, in der Instrumentalmusik (als programmatische Richtung), und in der Oper (als Musikdrama).

Was zunächst das Lied betrifft, so nimmt man Schubert nichts von seinem Ruhm, der eigentliche Schöpfer des modernen Liedes zu sein, wenn man sagt, daß Beethoven auch hier Bahnbrecher war. Mit seiner Adelaide, dem Liederkreis und anderem, hat er den Bann des Rokokoliedes gebrochen, das in naiver Selbstverleugnung seine Aufgabe hauptsächlich darin sah, den Hintergrund zu schaffen, von dem das Gedicht sich um so wirkungsvoller abheben sollte. Wie sich in den genannten Gesängen die Musik jeder Schwingung des Empfindens anschmiegt, wie das Klavier vom bloßen Begleitungskörper zu einem selbständigen Faktor in der Ausgestaltung des Textes wird, wie das Wort höchste deklamatorische Kraft gewinnt, davon hatten die Älteren kaum etwas geahnt. Mozarts „Veilchen" ragt einsam als ewig mustergültiges Beispiel eines dramatischen Liedes aus seiner Zeit heraus. In diesen drei Faktoren: erhöhte Ausdrucksfähigkeit, erhöhte Selbständigkeit des Klaviers und erhöhte deklamatorische Kraft haben wir aber die Grundpfeiler des modernen Liedes, wie es durch Schubert, der ganz selbständig ähnliche Wege wie Beethoven ging, und durch die viel bedeutsamere Stellung, die das Lied innerhalb seines Gesamtschaffens einnimmt, viel nachdrücklicher wirken mußte als er, seine endgültige Prägung erhielt. Ohne Schubert sind alle folgenden, Schumann, Franz, Brahms, Hugo Wolf, nicht denkbar, aber wenn sich auch bei ihm alles Neue erst zu voller Blüte entfaltete, im Keim ist es doch bei Beethoven schon vorhanden.

Auch die Programmusik hat die Wurzeln ihrer Kraft in Beethoven. Mit seiner Pastoral-Symphonie hat er der Instrumentalmusik neue Ausdrucksgebiete erschlossen, zugleich aber die Grenzen ihrer Ausdrucksfähigkeit auf das bestimmteste festgelegt. Indem er das Sinnlich-Wahrnehmbare vorzüglich in seiner Wirkung auf das Gefühl als Darstellungsobjekt der Instrumentalmusik anerkannte, zeigte er die Richtung an, in der sich ihr neue Entwicklungsmöglichkeiten erschlossen. Und wenn sie allmählich diese Möglichkeiten immer

mehr zu erweitern strebte, wenn sie immer fernere Stoffe in ihr Darstellungsgebiet einbezog, so konnte sie auch das nur auf Grund der Wirkungen, die Beethoven den Instrumenten abgerungen. Er erst hatte das Orchester sprechen gelehrt, er erst Gedanken und Empfindungen mit unverkennbarer Bestimmtheit in Töne umgesetzt. Hier konnte die Weiterentwicklung ansetzen, von hier aus die Instrumentalmusik vor neue Aufgaben gestellt werden.

Und endlich das Musikdrama, jene herrlichste Nachblüte, oder besser Neublüte am Baum der musikalisch-dramatischen Kunst. Keiner hat bereitwilliger als ihr Schöpfer, Richard Wagner, anerkannt, wieviel er Beethoven schulde. Nicht nur, daß seinem Wirken so gut wie dem der Programmatiker erst durch das, was Beethoven für die Instrumentalmusik getan, die Wege geebnet wurden, auch den Gedanken des Gesamtkunstwerks finden wir bei ihm zuerst angebahnt. Bis dahin hatten sich Singstimmen und Instrumente wie Herr und Knecht, wie der Wortführer und die von ihm gelenkte Masse gegenüber gestanden. In Beethovens Missa solemnis und Neunter Symphonie treten sie zum erstenmal als gleichberechtigte Glieder eines Gemeinwesens nebeneinander, in welchem keines von beiden selbstherrlich das andere in den Hintergrund zu drängen trachtet, sondern beide in zugleich idealischer Selbstentäußerung und praktischer Höchststeigerung ihrer Kräfte nur dem einen Ziele dienen, einen seelischen Gehalt mit allen ihnen eigentümlichen Mitteln in erschöpfendster Weise zur Darstellung zu bringen, wobei die Mitwirkung der Stimmen die Hinzunahme des Wortes und damit die größte Verdeutlichung des Gehaltes ermöglicht. Was Beethoven so unbewußt, nur getrieben von dem Verlangen, was er empfand, auf die denkbar eindringlichste Weise wiederzugeben, gelungen, jene Verschmelzung von Dicht-, Sanges- und Instrumentalkunst zum Wort-Tongemälde, wurde dann von Wagner zum Wort-Tondrama gesteigert. —

Wir kommen zur zweiten der oben angedeuteten Fragen: Was ist uns Beethoven? Hier müssen wir vor allem der Rolle, die Beethoven in unserem Musikleben und damit in unserem Kunst- und Geistesleben überhaupt spielt, gedenken. Fast 100 Jahre sind seit seinem Tode vergangen und noch immer erweisen sich seine Werke im Konzertsaal als die zugkräftigsten der ganzen, seit seinen Tagen so gewaltig angewachsenen Literatur, und ob seine dritte, fünfte, sechste, siebente, neunte Symphonie, um nur diese herauszugreifen, wieder und wieder auf den Programmen erscheinen, immer wallfahrtet das Publikum zu ihnen wie zu einer Andacht, immer wieder lauscht es ihnen in einer Stimmung, als werde ihm eine neue Offenbarung zuteil. Wir brauchen nach dem Grund dafür nicht weit zu suchen.

Man könnte die künstlerische Grundanschauung der drei Perioden, die unsere Betrachtung umschließt, des Rokoko, der Romantik und des Naturalismus in

drei Worte zusammenfassen: Schönheit, Tiefe, Wahrheit. Nicht, daß eines der drei seine Zeit ausschließlich beherrscht hätte, aber jede der drei Perioden stand im Zeichen eines von ihnen und scheute sich nicht, ihm zuliebe die anderen zu vernachlässigen. Das Rokoko huldigte vor allem der Schönheit des Ausdrucks, die Romantik der geistigen und seelischen Vertiefung, der Naturalismus der Wahrheit. Bei Beethoven nun finden wir diese drei, die in ihrer Vereinzelung schon so bedeutsam wirkten, in höchster Vervollkommnung zu einer Einheit verschmolzen, in der jedes unter dem Einfluß der beiden anderen zu uns mit noch erhöhter Wirkung spricht. Denn wie uns die tränenschwere Schönheit der Michelangeloschen Gottesmutter unendlich mehr sagt, als die von höchster Anmut umspielten Gestalten eines Guido Reni, weil bei jener die Schönheit nicht wie hier als Selbstzweck, sondern als die natürliche Begleiterscheinung oder als der allein gemäße Ausdruck der Idee des Ganzen erscheint, so empfinden wir auch die Schönheit Beethovenscher Gebilde machtvoller, weil sie stets der Träger eines geist- und empfindungsschweren Gehaltes ist. Dieser Gehalt aber packt uns immer mit derselben Unmittelbarkeit, weil uns daraus der lebendige Pulsschlag eines Herzens entgegentönt, das von eigenem Erleben erzählt und deshalb allem, was es sagt, das Gepräge unverfälschtester Wahrheit gibt. So wirkt jede Aufführung eines großen Beethovenschen Werkes nicht etwa bloß wie ein Schauspiel, dem man mitfühlend beiwohnt, sondern ergreift uns mit der Wucht eines Eigenerlebnisses. Wir lachen und weinen mit ihm und wenn sich in der fünften oder neunten Symphonie die ungeheure Spannung der ersten Sätze in den jubelnden Hymnus der letzten auflöst, so fühlen wir uns befreit und bereichert, bereichert durch die Gewißheit, daß das Leben uns nicht beugen kann, solange das Evangelium der Liebe und Kraft, das diese Musik verkündet, auch uns Schild und Leuchte ist. Aber selbst wo seine Werke tragisch ausklingen, entlassen sie uns nie in einem Zustand der Beunruhigung, der selbstquälerischen Aufgewühltheit. Der Hauch der Schönheit, der über ihnen ruht, verleiht auch dem Schrei der Leidenschaft noch künstlerische Verklärung und löst auch das Tragische in einen versöhnt befreienden Akkord auf. So ist uns Beethoven mehr als nur der herrliche Künstler, so wird er uns zum Tröster, Berater, zum Freund, mit dem wir so warm mitfühlen, weil er alles, was uns bewegt, in seiner allumfassenden Liebe vorausempfunden hat.

Damit sind wir auch der Beantwortung der dritten unserer Fragen: Was ist uns die Tonkunst überhaupt seit oder durch Beethoven? schon sehr nahe gerückt. Wie sie durch ihn aufhörte, dem Künstler in erster Linie nur Kunstübung zu sein und mehr und mehr zur Seelensprache wurde, so blieb sie auch dem verständnisvollen Hörer nicht mehr bloßes Unterhaltungsmittel, sondern

wurde ihm gleichsam zum Seelenbad, aus dem er gestählt und gehoben hervorging. Durch ihn erst ist uns der Blick für ihre verborgensten Möglichkeiten geöffnet worden. Wir haben gelernt, ihre Gaben nicht mehr nur wie in fröhlichem Spiel hinzunehmen, sondern in ernster Hingabe und Versenkung auf uns wirken zu lassen. Durch ihn erst haben wir die Musik als eine Welt für sich erkannt, die, kein Abbild irgendeines Seienden, vom schöpferischen Genie ewig neu geboren wird und die uns, die wir aus gleichem Stoff wie er geformt sind, doch mit verwandten Augen anblickt, und überall in ihr die Spuren unseres eigenen Wesens entdecken läßt. Durch ihn haben wir aber auch erkannt, daß, wenn die Musik auch eine Eigenwelt bedeutet, sie doch ihr besonderes Gepräge jedesmal von der Art ihres Schöpfers erhält. So wurde unsere Aufmerksamkeit auf die inneren Zusammenhänge zwischen dem Künstler und seinem Werke hingelenkt, so begannen wir, uns das wahre Bild des Künstlers aus seinem Werk zu formen, wo er uns, losgelöst von den Zufälligkeiten des äußeren Daseins, gegenübertritt und in hemmungsloser Zwiesprach mit sich selbst die geheimsten Kammern seines Herzens erschließt. So ergriffen uns die Tiefe und Wahrheit des Beethovenschen Schaffens noch mächtiger, da wir zu den Quellen seiner Erschütterungen und Beseligungen vorgedrungen waren. Vor allem aber mußte uns das Walten des schöpferischen Genies mehr denn je ehrfurchtgebietend, gottbeseelt erscheinen, wenn wir sahen, wie es alles Persönliche hinter sich lassen und Welt und Leben durch die künstlerische Tat überwinden und in das Reich der Schönheit erheben konnte.

Wir haben am Anfang dieses Buches auf die beziehungsreiche Tatsache hingewiesen, daß Beethoven einen Teil seiner Kraft aus demselben Boden gezogen, dem der ihm so wesensverwandte Rembrandt entsprossen. Wir können dieses Wort erweitern und auf die ganze niederländische Kunst ausdehnen, deren Grundelemente, wie sie die sinnenfreudige Kraft eines Rubens, die urtümlich derbe Ausgelassenheit eines Teniers, die herbe Tiefe eines Rembrandt verkörpern, wir in Beethoven wiederfinden, nur, daß des Rubens fleischlich betontes Kraftgefühl zu selbstbewußt stolzer Männlichkeit, des Teniers ungezähmt überschäumende Daseinslust zu apollinischer Heiterkeit, des Rembrandt weltabgewandte schwerblütige Strenge zu seelisch vertieftem, liebeverklärtem Ernst gewandelt ist.

Und mit einem anderen noch drängt der Vergleich sich auf: Michelangelo. So vieles in ihren Schicksalen, ihrem Wesen, ihrer Kunst verbindet die beiden Männer — aber eines scheidet sie: in Michelangelo machte sich, je älter er wurde, eine um so verbittertere Stimmung geltend, die keine rechte Freude in ihm aufkommen ließ und auch seinem Schaffen einen unfrohen, lebensfeindlichen Charakter gab. In Beethoven aber vermochte das äußere Dunkel das

innere Licht nicht zu trüben — was einzelne ihm auch angetan, sein Glauben an die Menschheit blieb unerschüttert und als er als seiner Erkenntnis letzten Schluß der Welt sein Lied an die Freude sang, da erhob er sich hoch über den anderen, er, der große Lebensbejaher über den großen Lebensverneiner.

Beethoven! Kind und Weiser, Künstler und Seher, Dulder und Überwinder! Möchte dein Geist unter uns lebendig bleiben, möchte unser künstlerischer Nachwuchs von dir lernen, daß, worauf es ankommt, nicht ist, Persönlichkeit zu zeigen, sondern Persönlichkeit zu besitzen, nicht, anders zu sein als andere, sondern ganz im Einklang mit sich selbst und daß vor allem die getreueste Arbeit im Dienste der Kunst die Arbeit an sich selbst ist!

Katalog und Ausführungen zu Beethovens Werken

Der Leser sei auch an dieser Stelle darauf hingewiesen, daß, um ein zusammenhängendes Bild von den einzelnen Werken zu erhalten, es unbedingt notwendig ist, jedes Mal beide Teile des Buches zu Rate zu ziehen.

Drei Quartette für Klavier, Violine, Viola und Violoncell. (Jugendarbeit ohne Opuszahl.) S. S. 18.

Erstes Quartett in Es-Dur. Das Quartett beginnt mit einer fast zu einem eigenen Satz ausgestalteten Einleitung, die in der Thematik kaum selbständige Züge aufweist und wie die meisten langsamen Sätze jener Zeit mehr durch eine blumenreiche, an klangvollen aber innerlich leeren Floskeln reiche Tonsprache, als durch unmittelbare Wärme der Empfindung fesselt, dagegen durch die Sicherheit überrascht, mit der die Empfindung sich dem gewählten Klangkörper anpaßt. Während das Cello noch ähnlich wie in den Haydnschen Trios mehr zur Verstärkung der Bässe verwandt wird, führen Violine und Viola ein dialogartiges Frage- und Antwortspiel aus, das vom Klavier in volltönenden Akkorden und arpeggierenden Gängen begleitet wird. Kraftvoll setzt das Allegro con spirito in Es-Moll ein; das aus den Noten des Es-Moll-Dreiklanges aufgebaute erste Motiv gibt einen Vorgeschmack von künftigen Bildungen ähnlicher Art. Wie dann die Überleitung zum zweiten Thema und dieses selbst auf dieselbe rhythmische Figur sich gründen, so daß diese fast ununterbrochen 22 Takte hintereinander wiederkehrt, zeigt die Unbeholfenheit des Anfängers — eindrucksvoll hebt sich gegen den Schluß des Teiles ein viertaktiger getragener Melodieansatz heraus, der zehn Jahre später im C-Moll-Trio wirksamere Verwendung finden sollte. Die wenige Reihen lange Durchführung dient nur dem Zweck der Zurückleitung zum ersten Thema, ohne irgendwelche Bedeutung für sich zu beanspruchen, nur wie ihre Anfangsphrase eigenwillig von vier auf fünf Takte erweitert wird, ist bemerkenswert. — Der zweite Satz (Thema mit Variationen) läßt wieder die Ratschläge eines erfahrenen Lehrers verspüren, der den Schüler auf die Notwendigkeit, jedem der Instrumente möglichst dankbare Aufgaben zu stellen, hinweist. Ein ziemlich landläufiges Kantabilethema wird von Variationen gefolgt, von denen die erste eine dem Klavier zuerteilte langsame Figuration, die zweite ein belebteres Geigensolo, die dritte ein solches für die Bratsche, die vierte eine hübsche Cellokantilene, die fünfte und sechste brillantere Klaviersoli bringen, während die übrigen Instrumente jedesmal die Begleitung übernehmen. Eine Rückkehr des Themas, jetzt in reicherer, alle Instrumente bedenkender Einkleidung, und eine kurze Coda führen das Ganze zum Schluß.

Das zweite Quartett in D-Dur besitzt noch weniger eigentümliche Züge

als das erste. Die Thematik bewegt sich fast durchgängig in konventionellen Geleisen, etwas bedeutsamer treten das zweite Thema des ersten Satzes, das wie eine Vorahnung des so charakteristischen zweiten Themas der C-Moll-Sonate für Klavier und Violine anmutet und das des Andante con moto hervor. Das Rondo zeigt bereits die später von Beethoven gern bevorzugte erweiterte Form I—II—I/III/I—II—I.

Drittes Quartett in C-Dur. Mehr als aus den ersten beiden ist aus dem dritten Quartett in spätere Werke übergegangen, ein sicherer Beweis dafür, daß hier die Erfindung einen höheren Aufschwung genommen hat. Das zweite Thema des ersten Satzes mit dem sich daranschließenden Passagemotiv ist fast wörtlich in die C-Dur-Sonate op. 2, das gesangreiche Thema des zweiten Satzes in die F-Moll-Sonate desselben Opus herübergenommen, wo es freilich durch die schöne Steigerung im siebenten Takt erst zu voller Wirkung gebracht ist. Zum ersten Male zeigt hier auch die Durchführung nicht mehr die verlegene Haltung wie früher, sie packt das thematische Material fest an und gestaltet es kraftvoll aus. Auch die Themen des Rondos, das diesmal die einfachere Form I—II—I—III—I hat, schlagen einen frischeren Ton an und die brillante Coda sorgt für einen wirkungsvollen Abschluß. Viel häufiger als in späteren Werken begegnen uns übrigens in diesen frühen rhythmische Verschiebungen, die die Symmetrie der melodischen Anlage zerreißen und in den meisten Fällen weniger als künstlerische Notwendigkeit denn als jugendliche Unbeholfenheit wirken, so das elftaktige zweite, so der Abschluß des dritten Themas mit einer fünftaktigen Phrase und anderes mehr.

Op. 1. Drei Trios für Klavier, Violine und Violoncell. Erschienen 1795.

Erstes Trio in Es-Dur. S. S. 61—63.
Zweites Trio in G-Dur. S. S. 63.

Ein Adagio eröffnet das Werk — das spielerige erste Thema des eigentlichen ersten Satzes (Allegro vivace) tritt uns langsam, wie sinnend entgegen. Außerordentlich geschickt hat Beethoven dem breit gehaltenen Stück den Charakter der Einleitung zu geben gewußt, wir fühlen die ganze Zeit, daß all dieses nur Vorbereitung ist, bis zum letzten Ton wird die Spannung aufrecht erhalten, um sich mit dem plötzlichen, gänzlich veränderten Eintritt jenes Themas, das jetzt mit seiner prickelnden Lustigkeit den Grundton des ganzen Allegros angibt, um so glücklicher zu lösen. Wir brauchen uns bei dem Satz nicht lange aufzuhalten, sein Reiz ruht weniger in dem, was er sagt, als in der Art, wie er es sagt. Um so überraschendere Blicke in bisher ungeahnte Empfindungstiefen läßt uns das Largo con espressione tun — nichts, was

Mozart und Haydn in dieser Gattung geschaffen, läßt sich ihm an die Seite stellen. In diesen warm aufquellenden Tönen offenbart sich uns zum erstenmal Beethovens Gemüt in all seiner stillen Größe, das zweite Thema (pp. espressivo) vor allem, das wie aus seligen Höhen herniederklingt, um uns mit seiner unerwarteten dramatischen Steigerung dann um so machtvoller zu ergreifen, gibt uns eine Vorahnung von den weltfernen Regionen, zu denen sich Beethoven bald emporschwingen sollte. Das Scherzo ist in Form und Gehalt dem des ersten Trios ähnlich, auch hier führt eine kurze Coda zu einem sanft verklingenden Schluß. Das Finale (Sonatenform) hat Beethoven in seiner „aufgeknöpftesten" Laune entworfen. Man hat das Werk das Champagnertrio genannt und für diesen Satz wenigstens ist die Bezeichnung außerordentlich angebracht. Leicht, prickelnd wie Champagnerschaum ist gleich das erste Thema, von übermütigster Jugendlust erzählt das zweite. An genialen Einfällen reich (der zögernd nachdenkliche Schluß des ersten Teiles, der unvorbereitete, verblüffende Eintritt der Reprise) wirkt der Satz mit seiner sprühenden Heiterkeit auch auf den Hörer anregend, wie der Genuß von Champagner.

Drittes Trio C-Moll. S. S. 63f.

Erster Satz. Den suchend zweifelnden Charakter, der dem ganzen Satz eignet, hat gleich das erste Thema und zwar ebensosehr in dem ersten Unisono der drei Instrumente als in der schönen Kadenz der Geige in den folgenden Takten. Energisch, wie kraftvoll sich zusammenraffend, antwortet ihr ein neues Motiv im Klavier, aber wieder ertönt jene zaudernde Frage; auch das schöne zweite Thema mit seinem reizvollen Ineinanderspiel der Instrumente vermag diese Stimmung nicht ganz zu lösen. Bis zum Schluß schwankt sie zwischen sehnenden Zweifeln und einem trotzigen Sich-Aufbäumen dagegen. Ein Andante cantabile con Variacioni folgt. Auch hier sind jedem der Spieler besondere Aufgaben gestellt. Aber die Absicht war weniger, ihrem technischen als ihrem Ausdrucksvermögen Gelegenheit zur Entfaltung zu bieten — so bleibt, von der dritten Variation abgesehen, der weiche Kantabilecharakter durchweg erhalten. Diesmal schließt sich kein Scherzo, sondern eine Menuett an, eines der wenigen Ensemblestücke Beethovens, die fast ebenso gut als Klaviersoli bestehen könnten, trotz der Moll-Tonart ein anmutiges, fast neckisches Stück. Der Oktavengang im Trio gibt uns einen hohen Begriff von Beethovens Oktaventechnik, vorausgesetzt, daß er ihn wie geschrieben und nicht etwa glissando ausführte. Erst im Finale wird die Stimmung des ersten Satzes wieder aufgenommen. Ein verhaltener Trotz spricht aus dem nach wenigen markigen Einleitungstakten einsetzenden ersten Thema mit den eigensinnig wiederholten Motiven des ersten und zweiten Taktes, denen später eine so wichtige Rolle zugewiesen ist. Die rastlose Unruhe dieses Teiles erreicht ihren Ziel- und

Höhepunkt in dem zweiten Thema, dessen herrlicher, in sehnsüchtigem Drängen aufwärts strebender Gesang jene sanft beschwichtigt, wenn er sie auch nicht ganz beseitigen kann. Er beherrscht fast die ganze Durchführung und bereitet uns auf die Coda vor, in der das erste Thema immer besänftigter ertönt und das Ganze endlich beruhigt und versöhnt pianissimo in C-Dur ausklingt.

Op. 2. Drei Sonaten für Pianoforte. Erschienen 1796.

Nr. 1. Sonate in F-Moll. S. S. 73.

Eine düstere Stimmung spricht sowohl aus dem stürmisch aufsteigenden ersten, wie dem schmerzlich klagenden zweiten und dritten Thema. Aber sie ist mehr angedeutet als erschöpft.

Auch die Durchführung enthält nichts von besonderer Eigenart, zu bemerken ist nur die Sorgsamkeit, mit der Beethoven am Schluß derselben durch einen langen Orgelpunkt auf C, der Dominante der Haupttonart, das Eintreten der Reprise vorbereitet.

Auch die Art, wie Beethoven — ähnlich wie Haydn es beispielsweise in der B-Dur-Symphonie tut — kurz vor Eintritt der Reprise ein Motiv aus dem Hauptthema herausgreift und es in verschiedenen Lagen, bald hoch, bald tief, als würfen sie es sich gegenseitig zu, bringt, weist weit in die Zukunft voraus: wir werden ähnliches in Beethovens Werken, Sonaten, Symphonien usw. noch öfter wiederfinden. In engem Rahmen zusammengedrängt wirkt der Satz als Ganzes, verglichen mit späteren, aus ähnlichen Stimmungen hervorgegangenen, etwa wie eine Bleistiftskizze neben einem Ölgemälde. Auch der zweite und dritte Satz reden kaum eine eigenartige Sprache: das Adagio, dem das Schema 1—2—1 (I. Thema F-Dur — II. Thema D-Moll — I. Thema) zugrunde liegt, ist für sein erstes Thema dem Bonner C-Dur-Quartett verpflichtet; nur der Mollteil erhebt sich zu etwas größerer Eindringlichkeit, im übrigen waltet der gesangreiche, aber wenig in die Tiefe gehende Ton vor, wie ihn so viele langsame Sätze Haydns und Mozarts anschlagen. Auch die Menuett, die sich streng an die früher erläuterte Form hält, wandelt durchaus in alten Bahnen. Dem gegenüber verspüren wir gleich mit dem markigen Einsatz des Prestissimo Finale das Wehen eines anderen Geistes — in Form und Erfindung steht dieser Satz weit über den drei anderen. Die sonst für den Schlußsatz übliche Form des Rondo ist vermieden, und an ihre Stelle die Sonatenform getreten; abet auch sie ist durchbrochen, indem die Durchführung durch eine weit ausladende schöne Gesangsmelodie ersetzt ist, deren sanftes Dur in seiner Umrahmung durch die drei Moll-Themen des ersten Teiles und der Reprise doppelt einschmeichelnd wirkt.

Nr. 2. Sonate in A-Dur. S. S. 73.

Im ersten Satz erhalten wir ein anmutiges erstes Thema, in welchem etwas von Haydnschem Geiste umgeht, gefolgt von einem zweiten in E-Moll, sehnsüchtig klagend, leidenschaftlich gesteigert und wie erschöpft abbrechend, um sich dann gewaltsam von dieser Stimmung loszureißen und wieder in einen mehr spielenden Ton zu verfallen. In der Durchführung erkennen wir an der Stelle, wo das erste Thema in zwiefacher Nachahmung durchgeführt wird, die Hand des jungen Komponisten, der gerne die Künste der Kontrapunktik spielen läßt. Jenes leidenschaftliche Empfinden des zweiten Themas zittert noch in dem Largo Appassionato nach: in herber Größe schreitet das erste Thema einher, gefolgt (19. Takt) von einem zweiten (H-Moll), das wie ängstlich fragend anhebt, um sieben Takte später in der G-DurEpisode sich selbst die tröstlich beruhigende Antwort zu geben. Der dritte Satz ist ein Scherzo, aber als könne er jene ernste Stimmung nicht ganz abschütteln, fällt mitten in sein heiteres Geplänkel eine ernste Mollperiode, wie auch das Trio in dunklem Moll steht. Das Finale hat Rondoform: zwei graziöse Themen in A-Dur und E-Dur bilden den ersten Abschnitt I—II—I, ihnen schließt sich ein breiter ausgeführtes drittes Thema in A-Moll an, wonach I—II—I (jetzt sämtlich in A-Dur) wiederkehren; den Schluß macht eine Coda, die nach kurzem Auftauchen des dritten Themas den Satz leise mit dem ersten ausklingen läßt. — Die Sonate ist unstreitig das bedeutendste und eigenste, was Beethoven bis dahin für Klavier geschrieben, ein Versuch, sich dem harmlos heiteren Charakter, den die Instrumentalmusik jener Zeit im allgemeinen trug, anzupassen, der aber fortwährend durch ein Versinken in ernstere, urpersönliche Stimmungen unterbrochen wird.

Nr. 3. Sonate in C-Dur. S. S. 73f.

Der einfache Anfang des ersten Satzes steigert sich rasch zu einer äußerst brillanten Passagenepisode. Das zweite Thema (G-Dur) kennen wir schon aus jenem früheren C-Dur-Quartett; von einer schönen Mollmelodie eingeleitet, wirkt es mit seinen hübschen Nachahmungen überaus reizvoll, brillante Passagen, den früheren gleich, unterbrechen auch seinen Fortgang und nach einem durch kurze Trillerfiguren charakterisierten Schlußthema endet der Teil mit einem rauschenden Oktavengang. Auch die Durchführung wirkt mit ihren Gebrochenen-Akkordgängen zunächst als ein Zugeständnis an den Virtuosen, bis das erste Thema sich wieder einstellt und nun bis zur Reprise das Feld behauptet — auch in diesem Satz wird die letztere durch einen langen Orgelpunkt auf der Dominante der Tonart (g) eingeleitet. An die Reprise schließt sich unerwartet eine längere Coda, in dem fremden As-Dur einsetzend, die wie die Kadenz eines Klavierkonzertes auf virtuose Wirkung berechnet ist und den Satz zum brillanten Abschluß bringt. Das Adagio hebt mit einem schönen Ge-

ſang in E-Dur an; das ſich anſchließende E-Moll-Thema iſt bemerkenswert durch ſeine rhythmiſche Anordnung, die einer dreitaktigen Phraſe eine fünftaktige folgen läßt. Aber während ähnliche rhythmiſche Verſchiebungen, wo wir ihnen in früheren Werken begegneten, meiſt auf launenhafte Willkür oder Ungeſchicklichkeit zurückzuführen waren, erſcheint dieſe durchaus in dem Geiſt der Stelle begründet: denn den drohend einherſchreitenden Bäſſen der erſten zwei Takte antwortet im dritten eine helle Sopranſtimme und wenn die Baßſtimme wieder ertönt, wird jene Sopranſtimme in zweimaliger Wiederholung zu drängendem Flehen, ſo daß die Form des Themas ſich durchaus aus ihrem gefühlsmäßigen Gehalt erklärt. Der dritte Satz iſt wieder ein Scherzo, ein heiteres kontrapunktiſches Spiel mit einem prickelnden C-Dur-Thema voll pikanter Einfälle, während in dem Trio die wirkungsvollen Arpeggien nur als die natürlichſte und geeignetſte Einkleidung eines ernſten Mollgedankens erſcheinen. Sehr ſtimmungsvoll endet der Satz immer leiſer verklingend. Zu dieſem poetiſch zarten Schluß tritt der Eingang des letzten Allegro assai mit ſeinen aufwärts ſtürmenden Akkordgängen in denkbar energiſchſten Gegenſatz. Der Satz, ein Rondo, ohne als ſolches beſonders bezeichnet zu ſein (Schema I—II—I/III F-Dur/I—II—I), gibt uns, wenn wir ſeine Anforderungen an Akkord-, Oktaven- und Sprungſpiel in Betracht ziehen, einen imponierenden Begriff von dem Umfang und der Vielſeitigkeit der Beethovenſchen Technik.

Op. 3. Trio für Violine, Viola und Violoncell in Es. Erſchienen 1797. S. S. 36.

In Form und Gehalt ſchließt ſich das Trio eng an die Divertimenti oder Kaſſationen Mozarts an. Wie die meiſten von dieſen ſechsſätzig, weiſt es beſonders deutlich auf das Divertimento in B für vier Streichinſtrumente und zwei Hörner hin. Mit Ausnahme des zweiten Satzes, den bei Mozart ein Thema mit Variationen, bei Beethoven ein Andante bildet, entſprechen ſich die beiden Werke in der Anlage vollkommen. Daß es ſich bei dem gewählten Klangkörper nicht um Äußerungen machtvoller Energie handeln kann, iſt ſelbſtverſtändlich. Aber ein Gefühl der Kraft ſpricht doch aus dem erſten Satz und dieſes Gefühl äußert ſich ebenſo in der thematiſchen Anlage wie in der Durchführung, die mit ſolcher Breite und Abrundung geſtaltet iſt, daß die Vermutung, der Satz habe ſeine endgültige Faſſung erſt in Wien erhalten, nicht von der Hand zu weiſen iſt. Auch die übrigen Sätze, Andante, Menuett, Adagio, II. Menuett, Finale ſind ausnahmslos überaus reizvolle Gebilde, um ſo vollendeter in Form und Gehalt, als Beethoven ſich in den enger geſteckten Grenzen jener Sätze ſchon als Meiſter fühlen mochte.

Op. 4. **Quintett für Streichinstrumente in Es-Dur.** Erschienen 1797. (Nach dem früheren Oktett für Blasinstrumente, das als op. 103 veröffentlicht wurde.)

Op. 5. **Zwei Sonaten für Pianoforte und Violoncell.** Erschienen 1797. S. S. 76.

Wir können in diesen Sonaten in gewissem Sinn eine Frucht des freundschaftlichen Verkehrs mit Bernhard Romberg erblicken, durch den Beethoven eine tiefere Einsicht von der Ausdrucksfähigkeit des Violoncells erlangte, als sie sowohl Mozart wie Haydn besaßen, die es beide als Soloinstrument gänzlich unberücksichtigt gelassen hatten. Überraschend ist dabei, daß beiden Werken der langsame Satz fehlt, doppelt so, weil wir wissen, wie reich der Strom der Melodie Beethoven in solchen Sätzen floß und wie sich gerade das Cello in höherem Maße fast als irgendein anderes Instrument für den getragenen Gesang eignet. Vielleicht war der Grund der, daß das Cello wegen der Gleichmäßigkeit des Klangcharakters in allen seinen Lagen jenen Reichtum der Wirkungen ausschließt, der auf der Geige durch den Gegensatz der sonoren tieferen und brillanten hohen Lage erzielt wird und deshalb auf die Dauer leicht ermüdet. Nun sind die ersten Sätze der beiden Sonaten ungewöhnlich lang und Beethovens stark ausgeprägtes Empfinden für richtige Proportionen bedingte entsprechend lange Schlußsätze. Hätte er noch angemessene langsame Sätze hinzugefügt, so wären die beiden Werke weit über das in dieser Gattung übliche Maß (sie sind auch jetzt noch ungefähr doppelt so lang wie die ersten Violinsonaten) hinausgewachsen und die Befürchtung lag nahe, daß das Interesse des Hörers bei dem, wie angedeutet, beschränkten Ausdrucksvermögen des Cellos vor der Zeit erlahmen würde. So begnügte sich Beethoven damit, beide Werke mit bedeutsamen langsamen Einleitungen zu eröffnen und diesen dann nur je zwei Sätze folgen zu lassen. Die Schlußsätze sind beide Male Rondos, obwohl die Bezeichnung in der ersten Sonate fehlt, eine Eigentümlichkeit, die man häufig bei Beethoven beobachten kann. Wahrscheinlich ist das so zu erklären, daß er mit dem Rondo nicht nur eine bestimmte Form, sondern auch einen bestimmten Charakter verband, den behaglicher Fröhlichkeit, stiller Anmut, warmer, aber leidenschaftsloser Empfindung. Unter eine dieser drei Rubriken lassen sich alle von ihm Rondo benannten Sätze einreihen. Wo der Inhalt ein anderer, ein stürmisch bewegter wie in der dritten Klaviersonate oder ein übersprudelnd heiterer wie in unserem Fall ist, vermeidet er den Namen, obwohl er an der Form festhält.

In der ersten Sonate fällt der äußerst brillante Klaviersatz auf, der wohl auf den Wunsch Beethovens, sich bei der Aufführung vor Friedrich Wilhelm II.

auch als glänzender Spieler zu zeigen, zurückzuführen ist. In Gehalt und Erfindung steht auch hier die erste weit hinter der zweiten zurück.

Zweite Sonate G-Moll.

Einer groß angelegten, spannend aufgebauten Einleitung schließt sich ein Allegro an, das mit einem schönen, gleichsam fragenden Thema einsetzt. Wir haben hier einen der seltenen Sätze, in denen Beethoven die Wiederholung auch für den zweiten Teil, also einschließlich der Durchführung, vorschreibt. Da der Satz dadurch aber ungebührlich ausgedehnt wird, ist es ratsam, ohne Wiederholung gleich in die Coda zu gehen, die sich gänzlich unvermutet dem in sich völlig geschlossenen zweiten Teil anhängt und ebenso unvermutet das ganze Stück in G-Dur endet. Vielleicht sollte dieser Schluß den Übergang zum zweiten Satz besser vermitteln, dessen neckisches erstes Thema, in immer neuen Gestaltungen eingeführt, höchst reizvoll mit dem empfindsamen zweiten (mit seinem ernsten D-Moll-Zusatz), und dem dritten, technisch sehr wirksamen kontrastiert. Das Ganze bietet beiden Spielern eine gleich dankbare Aufgabe und darf einen Ehrenplatz unter den Werken dieser Periode beanspruchen.

Op. 6. Sonate zu vier Händen in D-Dur. Erschienen 1797. S. S. 141.
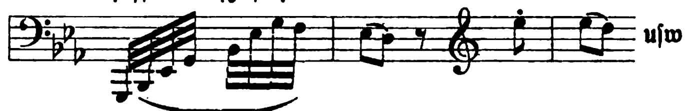
Op. 7. Große Sonate für Pianoforte in Es-Dur. Erschienen 1797. S. S. 79.

Erster Satz. Ganz einfach, spielerisch fast, läßt sich sein erstes Thema an, aber ein um so wärmeres Gefühl durchglüht das zweite, eine der schönsten Melodien, die Beethoven uns bis dahin geschenkt; ganz eigenartig ist dann das dritte mit den leise rauschenden Figurationen, aus denen wie aus den Falten eines Schleiers eine Melodie hervorlugt, verhüllt und doch erkennbar. Überraschend kurz ist die Durchführung, aber diese Kürze wird uns verständlich, wenn wir zu der weit ausladenden Coda kommen und uns erinnern, was wir über die Rolle, welche die Coda in Beethovens Werken spielt, schon gesagt haben. Sie bildet in diesem Fall die Ergänzung der Durchführung, das schöne zweite Thema kommt hier noch einmal zu Wort, nachdem es in der Durchführung geschwiegen hatte. Mit dem Largo gibt uns Beethoven zum ersten Male einen jener hymnenartigen, aus verborgensten Gefühlsströmungen hervorgequollenen Sätze, wie wir ihnen so oft noch in seinen Werken begegnen werden und wie nur er sie in ihrer erhabenen Größe und abgeklärten Schönheit uns gegeben hat. In geheimste Abgründe des Empfindens läßt uns die Stelle einen Blick tun, wo in die angstvolle Steigerung des zweiten (As-Dur) Themas drohend wie Posaunenton die Oktaven G—Fis hineinschallen. In dem dritten Satz (Allegro) hat sich Beethoven noch weiter wie in den Scherzi der vorhergegangenen Werke von der alten Menuett entfernt, auch die Bezeich-
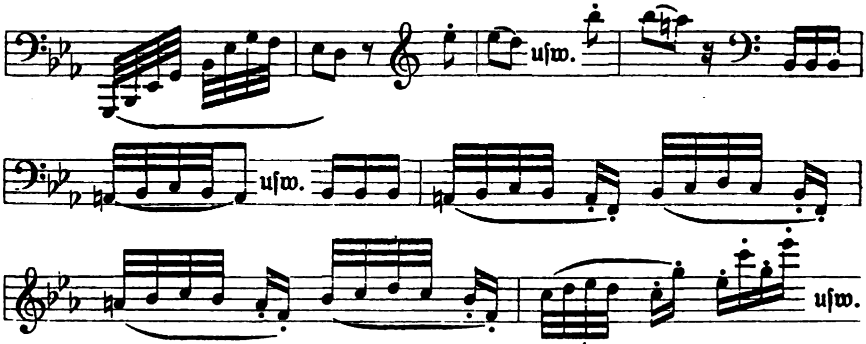
nung Scherzo fehlt dieses Mal; als ein Intermezzo stellt sich der Satz sanft vermittelnd zwischen den ernsten zweiten und den lieblichen Anfang des letzten Satzes. Dunkel, wie der Klang von Totenglocken, hebt sich dann das Trio von der gedämpften Heiterkeit des Allegros ab. Eine wuchtig schwere Melodie durchzieht es



Der tragische Ton des Satzes läßt uns aufhorchen, es ist, als ob ahnungsbang die Zukunft ihre schwarzen Schatten vorauswürfe. Wie fragend schließt der Teil mit der leeren Quinte Es—B, so den Übergang in das lichtere Es-Dur des Allegro Da Capo erleichternd. Der letzte Satz Poco allegretto e gracioso ist ein Rondo und zwar in der uns schon wohlbekannten Form I—II (B-Dur) I/III (C-Moll)/I—II—I Coda. Ein Thema von bestrickender Anmut eröffnet es; als ein Beispiel geistreicher Verwertung eines Motives sei auf die Überleitung vom ersten zum zweiten Thema (16. bis 36. Takt) hingewiesen. Beethoven liebt es unter Ausnutzung des ganzen Umfanges der Klaviatur mit einem Motiv eine Art Echospiel aufzuführen:
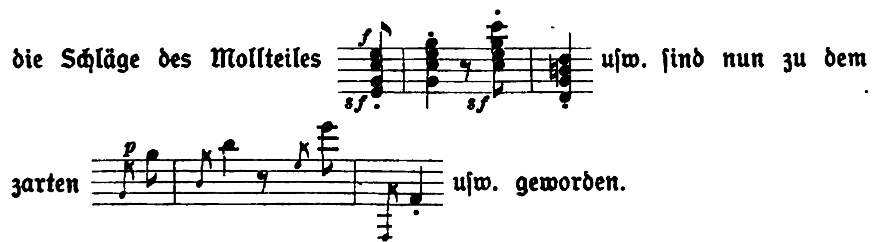


und es dann mit unerschöpflicher Kunst weiterzuverarbeiten:



Das dritte Thema (C-Moll) reißt uns gewaltsam aus der spielseligen Stimmung des ersten Abschnittes, machtvolle Akkorde erdröhnen bald über, bald unter rauschenden Figuren, bis sich allmählich das Fortissimo zum Pianissimo abdämpft und in das erste Thema zurückleitet. Höchst überraschend ist der Eintritt der Coda; er läßt uns eine Wiederkehr des dritten Themas erwarten;

wie vorher geht Beethoven aus dem gehaltenen B unvermutet ins H (Leitetton von C-Moll), hier aber nimmt er dieses H als Dominante von E und bringt in dieser fernliegenden Tonart noch einmal einen Teil des ersten Themas, um dann unvermerkt in die Haupttonart Es zurückzukehren, die nach dieser Ausweichung nun doppelt reizvoll wirkt. Leise beruhigt klingt der Satz aus, auch



die Schläge des Mollteiles usw. sind nun zu dem zarten usw. geworden.

Op. 8. **Serenade für Violine, Viola und Violoncell in D-Dur.** Erschienen 1797. S. S. 79f.
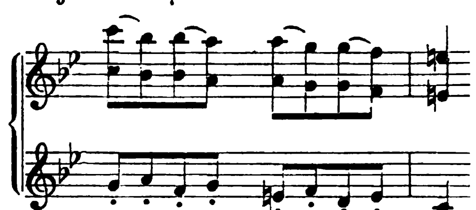
Op. 9. **Drei Trios für Violine, Viola und Violoncell.** Erschienen 1798. S. S. 116.

Nr. 1 in G-Dur ist mit dem originellen (pp. staccato) zweiten Thema des ersten Satzes, dem schönen Gesang des Adagios, dem lustigen Scherzo mit dem eigentümlich fragenden Trio und dem in prickelnden Achtelfiguren (von denen sich doppelt eindrucksvoll das getragene zweite Thema abhebt) dahineilenden Finale, als Ganzes vielleicht das gelungenste der drei Trios. Der letzte Satz ist ein rechtes Virtuosenstück für virtuose Spieler. Danach erscheint das zweite Trio (D-Dur) schwächer in der Erfindung, wenn auch das Trio der Menuett von einem Genieblitz erhellt wird und das Finale in seiner behaglichen Behendigkeit die Aufmerksamkeit bis zum Ende festhält. Das dritte (C-Moll)-Trio enthält in seinem Adagio con espressione und Scherzo die beiden bedeutendsten Sätze des ganzen Opus: das warm empfundene, kraftvoll gesteigerte Adagio und das eigenartige Scherzo (C-Moll 6/8 Takt) mit seinem energischen Thema und dem fern verhallenden Schluß, sind Stücke, die in viel höherem Maße als alles übrige in der Erinnerung haften. Hier spüren wir wieder das Walten jenes neuen Geistes, der aus jedem Takt des op. 7 hervorleuchtete. Das erste Thema des Finales erinnert an das des Finales des ersten Streichquartetts — sehr stimmungsvoll klingt das Werk pianissimo in C-Dur aus. —

Op. 10. **Drei Sonaten für Pianoforte in C-Moll, F-Dur, D-Dur.** Erschienen 1798. S. S. 99—101.

Op. 11. Trio für Pianoforte, Klarinette oder Violine und Violoncell in B-Dur. Erschienen 1798. S. S. 88f.

Das Trio ist ein überaus reizvolles Stück, ebenso dankbar als Ganzes wie für die einzelnen Spieler, in froher selbstvergessener Stunde entworfen, launig bis zum Launischen: die theoretisch unanfechtbaren, dem Ohre aber recht peinlichen Dissonanzen im zweiten Thema
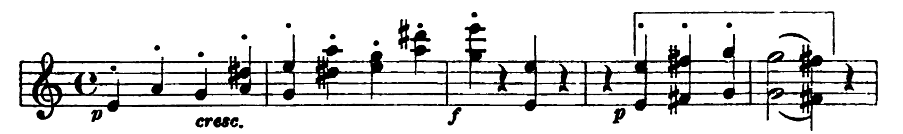


sind nur aus tollem Übermut zu erklären. Dem energischen ersten Satz folgt ein Adagio mit herrlicher Kantilene und das Finale mit den Variationen über das Weiglsche Thema, der einzige Fall, wo Beethoven sich — und hier auf besonderen Wunsch des Verlegers — in einem größeren Werk eines fremden Themas zur Bearbeitung in Variationen bediente. In höherem Maße noch als in den Variationen des C-Moll-Trios haben diese den einfach figurativen Charakter der älteren verloren, jede der Variationen fast bildet ein kleines Stück für sich, das häufig nur durch seine harmonische Grundlage auf seinen Ursprung zurückweist. Besonders hervorzuheben sind die beiden Variationen in Es-Moll, die erste wehvoll klagend, die zweite wie ein kraftvoll heldenhafter Trauermarsch. Der sich daranschließende schöne Gesang, in wirksamem Aufbau erst vom Violoncell, dann von der Geige und endlich von beiden zusammen gebracht, erhält eine eigentümliche Färbung durch den staccato und Forte herausgeschlagenen Baß des Klaviers. Beethoven wußte übrigens, als er den Satz schrieb, nicht, daß das ihm vom Verleger übergebene Thema einer Weiglschen Operette entnommen sei und war nicht wenig erzürnt, als er es erfuhr. Er ging eine Zeitlang sogar mit dem Plan um, ein neues Finale zu schreiben. Aber so erfreulich es wäre, wenn wir dadurch noch ein Stück mehr von ihm besäßen, so wenig darf uns das zu einer Unterschätzung des vorhandenen verleiten. Der Satz ist uns doppelt wertvoll als ein Beweis dafür, daß eines Künstlers Hand auch aus dem unedelsten Metall unvergängliche Kunstwerke hervorzuzaubern vermag.

Op. 12. Drei Sonaten für Pianoforte und Violine in D-, A- und Es-Dur. Erschienen 1799. S. S. 103.

Op. 13. Sonate in C-Moll (pathétique). Erschienen 1799. S. S. 103f.

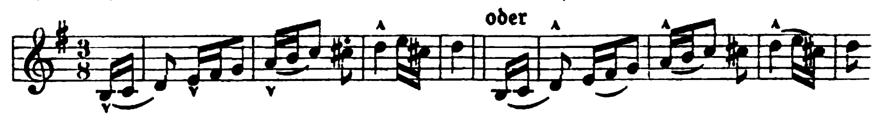
Aus der großartigen Einleitung, der das Werk wohl im besonderen die Bezeichnung pathétique verdankt, gewinnt das erste Motiv später besondere Bedeutung. Die Leidenschaft des ersten Themas des Allegros zittert auch im zweiten (Es-Moll) noch nach. Wie ein hartes Muß erschallt es in seinen ersten vier Tönen unten im Baß, fragend, klagend werden sie von einer höheren Stimme aufgenommen; heiße drängende Sehnsucht erfüllt das ganze Thema, die auch, wenn es endlich in Es-Dur schließt, nicht zur Ruhe kommt, denn auch im folgenden pocht und treibt es wild vorwärts bis zum Ende des Teiles. Dreimal hören wir am Anfang der Durchführung wieder jenes fragende Motiv der Einleitung und auch danach kehrt es zwischen Ausbrüchen der Leidenschaft immer wieder:



Ohne Rast eilt die Durchführung der Reprise zu, die in einem fortissimo aufschreienden verminderten Septimenakkord gipfelt, und wieder hören wir von bangen Pausen unterbrochen dreimal das Eingangsmotiv, zögernd, ermattet, das drittemal schmerzlich aufschluchzend. Dann führt das stürmende Motiv des Allegros den Satz in rascher Steigerung zum Schluß. Mit einem herrlichen, Ruhe und Frieden atmenden Gesang hebt das Adagio Cantabile an, wie ein Gebet schwebt er empor. Aber schon in dem zweiten Thema (F-Moll) zittert wieder ängstliche Unruhe, die im dritten (As-Moll) zur leidvollen Klage wird, unheimlich geisterhaft klingt der verminderte Septimenakkord mit den Stakkatonoten im Baß hinein, doch die Stimmung wird wieder ruhiger, der erste Gesang kehrt zurück und mit ihm senkt sich wieder friedliche Ergebung ins Herz. Der Anfang des Rondos erinnert an das zweite Thema des ersten Satzes; mit leicht schwebendem, nicht hart gestoßenem Stakkato müssen diese ersten Noten gegeben werden, wenn die schöne Stimmung nicht grell zerrissen werden soll. Die wehmütige Sehnsucht jenes spricht auch aus diesem Thema, nur daß sie sich hier zu mannhaftem Entschluß steigert. Dieser hoffnungsvollere Ton belebt auch das zweite Thema, während das getragene dritte einen fast religiösen Einschlag hat. Kraftvolle Entschlossenheit charakterisiert die Coda. Wohl taucht noch einmal zaudernd, fragend das Anfangsmotiv auf, doch wie in heftiger Abwehr bringt ein rascher energischer Gang den Satz zum Ende.

Op. 14. Zwei Sonaten für Pianoforte in E-Dur und G-Dur. Erschienen 1799. S. S. 104.

Man beachte in der zweiten Sonate (G-Dur) die verschiedene Wirkung des ersten Themas des letzten Satzes je nach der verschiedenen Akzentuierung



Daß die letztere zugleich die richtigere und ungleich reizvollere ist, liegt auf der Hand.

Op. 15. Erstes Konzert für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters in C-Dur. Erschienen 1801. S. S. 102.

Wie üblich ergreift das Orchester zuerst das Wort, um in einem langen Tutti das ganze thematische Material des ersten Satzes, des schwächsten des Werkes, einzuführen. Danach bringt das Klavier zunächst ein neues, nach dem rauschenden Orchesterschluß durch seine Einfachheit wirkendes Thema, das hier nicht weiter verwandt wird, aber sehr ähnlich im zweiten Satz wiederkehrt. Von hier an verläuft das weitere nach dem Schema der Sonatenform; echter Beethoven ist in der Durchführung der kadenzierende Eintritt des Klaviers in dem fremden Es-Dur. Von großer Süße ist die Melodie des Largos, das freilich von der Schwere der Empfindung, die andere so bezeichnete Säţe Beethovens besitzen, nichts aufzuweisen hat. Bei der Wiederkehr des Themas schreibt Beethoven dasselbe, mit dem sanft gesungenen Thema so seltsam kontrastierende scharfe Markieren des Basses vor, wie in der achten Variation des ungefähr gleichzeitigen B-Dur-Trios. Der originellste und interessanteste der drei Säţe ist der letzte, ein Rondo mit einem pikanten, prickelnden ersten, einem volksliedartigen zweiten und einem sehr charakteristischen, eigenwilligen dritten Thema in A-Moll. Voll reizender Züge, besonders im Zusammen- und Gegeneinanderspiel von Soloinstrument und Orchester ist es höchlichst zu bedauern, daß dieser Satz mit den schwächeren vorausgehenden der Vergessenheit anheimgefallen ist. — Beethoven hat für den ersten Satz dieses Konzertes nicht weniger als drei Kadenzen entworfen, von denen die erste nicht vollendet, die zweite nur flüchtig skizziert, die dritte aber breit und pianistisch wirksam ausgeführt ist. Bemerkenswert ist, daß Beethoven dem beschränkten Umfang der damaligen Klaviere entsprechend im Konzert selbst nicht über das dreigestrichene F hinausgeht, während die Kadenz vier Töne mehr beansprucht, also wohl einer späteren Zeit angehören wird.

Op. 16. Quintett für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott. Erschienen 1801. Von Beethoven arrangiert als Quartett für Klavier und Streicher. S. S. 64.

Op. 17. Sonate für Pianoforte und Horn in F-Dur. Erschienen 1801. S. S. 108.

Op. 18. Sechs Quartette für zwei Violinen, Viola und Violoncell. Erschienen 1801. S. S. 116—119.

Aus den Skizzenbüchern ergibt sich, daß das als drittes veröffentlichte Quartett in D-Dur tatsächlich zuerst und zwar 1798 entworfen wurde. Dementsprechend fließt es, wie fast alle ersten Werke einer neuen Gattung bei Beethoven, in sinnig heiterem Spiel dahin, ganz erfüllt noch vom Geiste des Rokoko, kaum an einer einzigen Stelle tiefer greifend, auch in dem von Wohllaut gesättigten Andante con moto nicht, in welchem das zweite Thema sogar — ein bei Beethoven überaus seltener Fall — mehr als ein zurückgehaltenes Scherzothema denn als ein wirklich langsames erscheint. Sehr originell, trotz eines leisen Anklangs an Mozarts Jagdquartett, ist das in hurtigem $^{6}/_{8}$-Takt dahineilende Presto finale, das allen vier Spielern ebenso schwierige wie dankbare Aufgaben stellt.

Als zweites wurde das F-Dur-Quartett in Angriff genommen. Ein kraftvolles Empfinden bildet den Grundton des ersten Satzes, der mit seinem Wechsel von entschlossenen, anmutigen und nachdenklichen Elementen an den ersten Satz der D-Dur-Sonate op. 10 gemahnt. In höherem Maße noch wird die Erinnerung an dieses Werk durch den zweiten Satz wachgerufen, ein Adagio affettuoso ed appassionato von so ergreifender Tragik des Ausdrucks, daß ihm nur das grabesdüstere Largo jener Sonate verglichen werden kann. Mit einem von tränenschwerer Leidenschaft erfüllten Thema hebt der Satz an. Wie in jenem Largo sucht auch hier das Gemüt in einer weicheren F-Dur-Melodie Ruhe zu gewinnen — vergeblich, denn bald gibt es sich von neuem seinem Wehe hin: erschütternder noch als vorher ertönt die schmerzliche Klage, jetzt im Unisono der zweiten Geige und Bratsche mit den wild aufschreienden Gängen der ersten Geige, — wie erschöpft, gebrochen schließt der Satz mit einem eindrucksvollen rezitativischen Gang der Geige. Ein Scherzo mit leise einsetzendem, rasch sich steigerndem Thema hellt die Stimmung allmählich auf, während das Finale (dessen erstes Thema wir im Keime schon in dem Streichtrio in C-Moll fanden) fröhlich seine Straße zieht und nur bisweilen wie sinnend zaudert, um sich dann (die Unisonogänge der vier Instrumente) mit energischem Entschluß aufzuraffen. Der Satz ist voll kontrapunktischer Feinheiten, besonders wo das erste Thema und ein dem zweiten entnommenes Motiv fugenartig miteinander verarbeitet werden. — Beethoven hatte im Juni 1799 das Quartett im Manuskript Amenda „als ein kleines Denkmal unserer Freundschaft" geschenkt. Zwei Jahre später schreibt er ihm: „Dein

Quartett gib da nicht weiter, weil ich es sehr umgeändert habe, weil ich erst jetzt recht Quartetten zu schreiben weiß." Ein Vergleich der beiden Fassungen zeigt aber, daß die Umarbeitung keine so einschneidende war, wie es die obigen Worte erwarten lassen und sich weniger auf den eigentlichen Gehalt, als seine wirkungsvolle Darstellung bezog, wobei der Rat Försters vielleicht mitgesprochen hat.
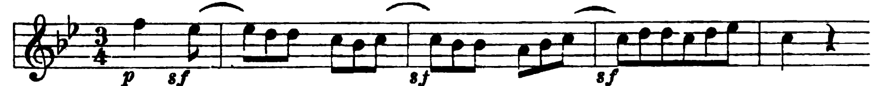
Das G-Dur-Quartett, das als nächstes entstand, braucht uns nicht aufzuhalten. Von jugendlichem Frohsinn durchtränkt — selbst in das schöne Adagio platzt ein lustiges Allegro hinein — ähnelt es in seiner ganzen Art dem in derselben Tonart stehenden Klaviertrio op. 1. Der vornehm liebenswürdige Ton des Werkes hat ihm den Namen „das Komplimentierquartett" eingetragen.

Ungleich ernster, bedeutender ist das C-Moll-Quartett. Der ganze erste Satz hat etwas Grüblerisches, Zweifelndes, Fragendes, das sich gern zum kraftvollen Entschluß aufraffen möchte — man muß dabei an den ersten Satz des C-Moll-Trios denken. Auch das schöne zweite Thema hat diesen Charakter schwärmerischen Sehnens. Als wolle er sich aus all den Zweifeln auf festen Boden retten, flüchtet der Meister sich im zweiten Satz (Andante scherzoso) in in das Gebiet der Kontrapunktik, aber obwohl sie fast den ganzen Satz beherrscht und alle ihre Künste spielen läßt (besonders an der Stelle, wo drei Themen zugleich verarbeitet werden), drängt sie sich doch dem Hörer nicht auf, er vergißt den Ernst der Arbeit über dem fröhlichen Spiel. Von Energie und doch zugleich auch von dem unruhig drängenden Geiste des ersten Satzes ist die Menuett erfüllt, von bezaubernder Wirkung das Trio, wo die zweite Geige und Bratsche sich in zärtlicher Zwiesprach ergehen, während die erste Geige in zitternden Triolen darüberschwebt, wie wenn „Abendlüftchen im zarten Laube flüstern". In tollem Wirbel, dem nur das weiche zweite Thema Einhalt gebietet, zieht dann der letzte Satz vorüber — das erste Thema eine Reminiszenz an das „all Ongarese" aus Haydns G-Dur-Trio. Wie das Finale des C-Moll-Trios wendet sich auch dieses am Schluß nach Dur, auch hier wird die Stimmung immer stiller, ruhiger; leise, schemenhaft scheint der Satz verhauchen zu wollen, doch drei energische Unisonoschläge der vier Streicher rufen uns in die Wirklichkeit zurück.

Daß das A-Dur-Quartett auf das Mozartsche in der gleichen Tonart, das Beethoven besonders studiert hatte, im ganzen und im einzelnen zurückweist — es ist beispielsweise das einzige der sechs Quartette, das wie jenes Variationen enthält — haben wir bereits erwähnt. Dabei ist aber das Werk voll von echt Beethovenschen Zügen: so das zweite in E-Moll stehende Thema des ersten Satzes, das so launig in Dur endet; so in dem schönen Trio das von

Beethoven so beliebte Zusammengehen der Violine und Bratsche in Oktaven, das auch der fünften Variation ihre besondere, reiche Färbung gibt; so das wie Champagner prickelnde Thema des Finales, dem gegenüber das Mozartsche so unendlich zopfig erscheint.

Froheste Laune wieder atmet der erste Satz des sechsten Quartetts (B-Dur). Man vermeint sich mit dem ersten Thema, besonders vom fünften Takt an, in einer Buffoszene einer Mozartschen Oper zu befinden, etwa den ersten Szenen des Don Juan oder von Figares Hochzeit. Und wenn die Stimmung einmal wie in der Wendung nach Moll des zweiten Themas ernster wird, so kommt jene Buffostelle gleich wieder so vergnügt angetrippelt, daß alle trüben Schatten schwinden müssen. Auch das Adagio bleibt auf der Oberfläche des Empfindens; das erste Thema scheint mir einer früheren Zeit anzugehören, selbst der Es-Moll-Gedanke vermag uns innerlich kaum zu berühren, wundervoll nur und der Höhepunkt des Satzes ist bei seiner Wiederkehr in C-Moll die unerwartete Wendung nach C-Dur. Ein interessantes rhythmisches Problem bietet das Scherzo, das dem Auge als ein $^6/_8$-Takt erscheint und doch im $^3/_4$-Takt steht.



Man möchte fast glauben, Beethoven habe seinen Spielern damit eine Falle stellen wollen. Man braucht sich übrigens das Thema nur in beiden Taktarten vorzustellen, um sofort zu erkennen, daß gerade in seiner rhythmischen Gestaltung sein Reiz ruht. — Es folgen dann das im ersten Teil schon besprochene, „La Malinconia“ benannte Adagio und das ländlerartige Finale.

Op. 19. Zweites Konzert für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters in B-Dur. Erschienen 1801. S. S. 102. (Tatsächlich das erste und vor dem in C-Dur entstanden.)

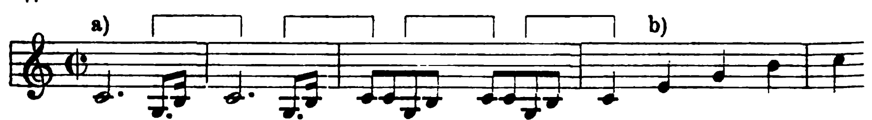
Dem Vorgange Mozarts getreu ist dieses wie sämtliche Beethovensche Konzerte dreisätzig. Die Instrumentation ist noch dieselbe wie in dem B-Dur-Konzert Mozarts: Geigen, Viola und Baß, eine Flöte, zwei Oboen, zwei Fagotte und zwei Hörner, — also die Trompeten und Pauken, die Mozart in fast allen späteren Konzerten anwendet, fehlen gänzlich und die Holzbläser sind auf fünf beschränkt, wie es beim Mozartschen Symphonie-Orchester durchweg der Fall war. Die Erinnerung an das Mozartsche B-Dur-Konzert wird im einzelnen noch durch den letzten Satz, der in beiden im $^6/_8$-Takt steht, wachgerufen. Die Erfindung erhebt sich nur an ganz wenigen Stellen über die landläufige Routine der Zeit und ist fast durchgängig ohne besonderen Reiz und Charakter.

Das Thema beispielsweise, mit dem nach dem üblichen Orchestervorspiel das Klavier einsetzt, könnte ebensogut oder besser einer Sonatine angehören. Auch die Empfindung des Adagios ist mehr rhetorischer als innerlicher Natur, während gegen Schluß des Rondos, des unstreitig gelungensten und fesselndsten der drei Sätze, eine schöne melodische Phrase wie eine Vorahnung einer Stelle in der so viel späteren „Szene am Bach" der Pastoral-Symphonie auftaucht. Daß alles überaus wohlklingend ist, ist um so selbstverständlicher, als dem Orchester dieselbe selbständige Rolle zuerteilt ist, wie in den Mozartschen Konzerten. Die Technik verwendet vielfach die auch von Mozart so gern gebrauchten Passagen von gebrochenen Oktaven, ist dabei aber im ganzen voller und brillanter und führt gelegentlich auch die von Mozart so geflissentlich gemiedenen Doppelgriffgänge ein. — Beethoven hat selbst eine Kadenz zum ersten Satz geschrieben, die fast ausschließlich das erste Thema behandelt, welches zuerst für ein breit angelegtes Fugato verwandt, danach mannigfach umgestaltet von äußerst wirksamen Passagen umrankt wird.

Op. 20. Septett in Es-Dur. Erschienen 1802. S. S. 106.
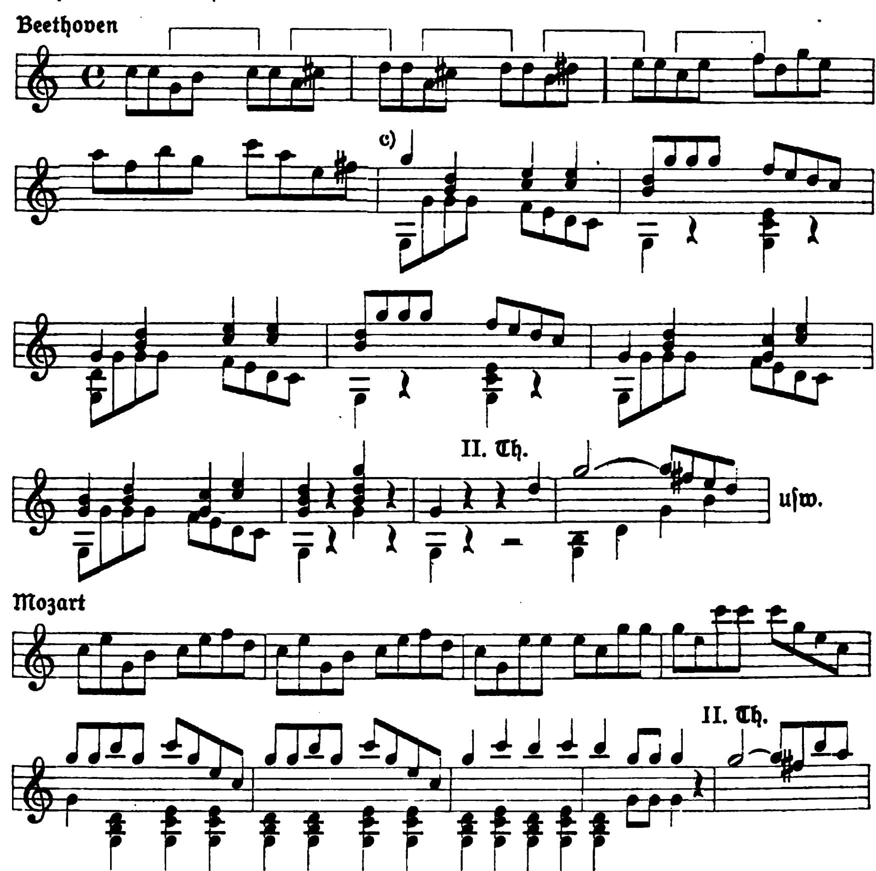
Op. 21. Erste Symphonie in C-Dur. Erschienen 1801. S. S. 105.

Eine kurze Einleitung (Adagio molto) eröffnet das Werk. Pizzikatoakkorde der Streicher gegen gehaltene der Bläser lassen zunächst die Tonart unentschieden. Sie weist im ersten Takt nach F-Dur, erst im dritten wendet sie sich mit Entschiedenheit nach G als der Dominante von C. Dieser Eingang mit seiner schwankenden Tonalität erschien seiner Zeit so revolutionär, daß er den Zorn so bekannter Musiker wie Dionys Weber und Abt Stadler erregte. Die sich daranschließende Kantilene der Geigen mit der schönen Gegenstimme in den Bratschen sieht man mit Bedauern schon nach vier Takten endigen, wonach wenige weitere Takte genügen, um in das Allegro con brio zu leiten. Ein energisches erstes Thema, fast ganz aus dem Anfangsmotiv a hergeleitet, eröffnet es
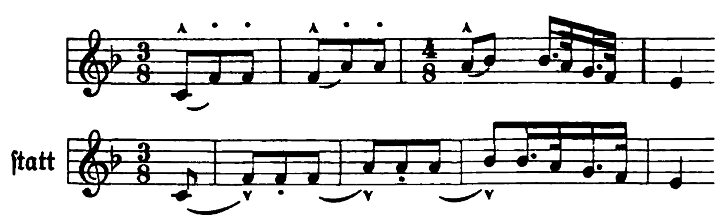


Dieses Motiv bleibt, von einer achttaktigen Episode abgesehen, bis zum Eintritt des zweiten Themas das allein herrschende, denn auch die ganze Überleitung zum letzteren gründet sich darauf. Diese Überleitung ruft unvermeidlich die Erinnerung an die Don Juan-Ouvertüre wach, wie es auch ihr Abschluß auf der Dominante G der Haupttonart C (statt wie üblich auf der Dominante D der Tonart des zweiten Themas G) und endlich der Anfang des letzteren tut.

Zur Erleichterung des Vergleichs ist im folgenden die Stelle aus Don Juan nach C-Dur transponiert:



Das zweite Thema baut sich auf das oben angedeutete Motiv auf, das in anmutigem Wechsel von den verschiedenen Instrumenten aufgenommen wird und endlich mit einer genialen Wendung nach Moll in den dunklen Cellos und Bässen erscheint. Wieder meldet sich das erste Thema, dann endet mit einer melodischen Phrase der erste Teil. Die Durchführung behandelt zuerst Motiv a, dann Motiv b, endlich Motiv c, um dann c und a in neckischem Spiel zu vereinigen; wie der ganze Satz so beruht sie mehr auf geistreicher Kombination als innerer Nötigung. Nach der Reprise bringt eine abermals gänzlich vom ersten Thema beherrschte Coda den Satz zum Abschluß.

Das Andante cantabile con moto enthält noch nichts von der Gefühlsschwere der langsamen Sätze in den späteren Symphonien Beethovens. Seine drei anmutigen Themen (Sonatenform) streifen die Empfindung nur an der Oberfläche. Das erste Thema weist unzweideutig auf das Andante der Mozartschen G-Moll-Symphonie hin. Zu der oft aufgeworfenen Streitfrage, ob bei dem Thema jedesmal die erste Note des Taktes oder die erste der unter einem Bogen stehenden zu betonen sei, möchte ich mich unbedingt für die erste Lesart aussprechen und möchte dabei an den ähnlichen Fall im Finale der G-Dur-Sonate op. 14 erinnern. Das Entscheidende dabei ist, daß, wenn die Akzente mit den Bogen gehen, dem Ohre des Hörers sich das Thema so darstellt:



Das fugatoartig erst von zweiten Geigen in F, dann von Viola und Cello in C, dann von ersten Geigen usw. abermals in F gebrachte Thema erhält einen besonderen Reiz, wenn in der Reprise andere Instrumente ein Gegenthema dazu ausführen. Von der eigenen Wirkung der Pauken in diesem Satz sprachen wir schon im ersten Teil.

Die Menuett (Allegro molto e vivace) ist eine solche nur dem Namen nach. Ein in rastloser Bewegung stürmisch hineilendes Stück, das nichts von der vornehmen Anmut der Mozartschen oder der schalkhaften Heiterkeit der Haydnschen Menuetten hat, ist es der kühnste und originellste Satz der Symphonie und bereitet uns auf die künstlerischen Großtaten vor, die Beethoven später in seinen Scherzos vollführen sollte. Sehr eigentümlich hebt sich davon das Trio mit den feierlichen Harmonien der Bläser und den darüber hinhuschenden Gängen der Geigen ab. Das Finale sprudelt über von Jugendlust und Lebensfreude. Der naiven harmlosen Munterkeit, mit der es seine Straße zieht, begegnen wir in späteren Beethovenschen Werken kaum wieder. Außerordentlich witzig ist der kurze, Adagio bezeichnete Eingang; ein Fortissimoschlag, dann langsam, bedächtig die ersten drei Noten g, a, h des Ganges, mit dem das eigentliche Thema einsetzt. Noch einmal dieselben drei Noten, jetzt mit Hinzunahme der nächsten (c); ein neuer Ansatz und eine Note mehr, bis das f erreicht ist, auf dem ein langer Halt eintritt. Dann plötzlich beginnt Allegro molto e vivace das eigentliche Finale (Sonatenform), in welchem dem lustigen ersten ein zweites Thema an die Seite tritt, das eigentlich nur

aus einer viertaktigen Phrase besteht, die zweimal mit rhythmischen Veränderungen wiederholt und weiter entwickelt wird. Das kurze Schlußthema ist gleich charakteristisch durch den synkopierten Rhythmus und die Verteilung zwischen Bläsern und Streichern. Die Durchführung verwertet fast ausschließlich den Anfangsgang, der bald auf-, bald absteigend von den Streichern gegeben wird, während Bläserakkorde in dem synkopierten Rhythmus des Schlußthemas dazu ertönen. Auch in der Coda tritt dieser Gang hervor, das fanfarenartige Thema der Oboen und Hörner wird von ihm bald in den Streichern, bald in den Bläsern umspielt; nach rascher Steigerung endet der Satz in glänzendstem Fortissimo.

Op. 22. Sonate in B-Dur. Erschienen 1802. S. S. 114.

Op. 23. Sonate für Pianoforte und Violine in A-Moll. Erschienen 1801. S. S. 141.

Op. 24. Sonate für Pianoforte und Violine in F-Dur. Erschienen 1801. S. S. 141.

Op. 25. Serenade für Flöte, Violine und Bratsche in D-Dur. Erschienen 1802. S. S. 80.

Op. 26. Sonate für Pianoforte in As-Dur. Erschienen 1802. S. S. 131 f.

Op. 27. Zwei Sonaten für Pianoforte in Es-Dur und Cis-Moll. Erschienen 1802.

Nr. 1. Sonate in Es-Dur. S. S. 132.
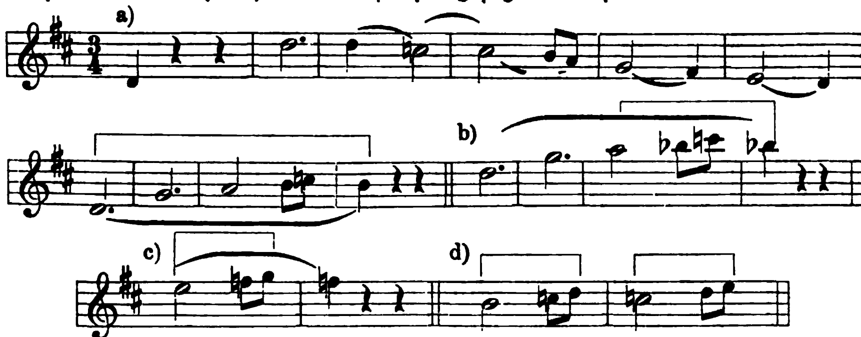
Auf die eigenartige Form des ersten Satzes haben wir schon hingedeutet: einem Andante, das aus zwei selbständigen Themen besteht, das erste wie stillvergnügt einherschreitend, das zweite wie ein warm empfundenes Lied anstimmend, wird von einem stürmischen kurzen Allegro in der fremden C-Dur-Tonart unterbrochen, wonach das Andante wiederkehrt. Ein hübsches Wort von Bismarck über diesen Satz hat uns Keudell in seinen Erinnerungen an den Kanzler aufbewahrt: „Das ist, als wenn man gegen Abend in etwas angeheitertem Zustande langsam durch die Straßen schlendert. Man sieht sehr vergnügt ins Abendrot und denkt: Ob's wohl morgen wieder so hübsch wird wie heute?" Ist es abendliches Dämmerlicht, das über diesem Satz liegt, so treibt im nächsten, Allegro molto e vivace, nächtlich spukhaftes Wesen sein Spiel, wie Geister der Nacht kommt's von allen Seiten lautlos herangehuscht, plötzlich mit lautem Schrei den arglosen Wanderer schreckend, dann wieder im Dunkel verschwindend. Riemann hat mit Recht darauf hingewiesen, daß die

rhythmische Gliederung des Satzes unbedingt den ersten Takt als Auftakt erscheinen lasse, dem dann durchweg zweitaktige Gruppen folgen. Schwieriger ist das rhythmische Problem des Mittelsatzes zu lösen, doch würde es uns zu weit führen, darauf einzugehen. Ohne Pause fügt sich diesem Satze ein Adagio con espressione an, eine celloartige schöngeschwungene Melodie, die nur als Einleitung des letzten Satzes gedacht, dem Werke, das sonst aus lauter leichter bewegten Sätzen besteht, die Gefühlsnote hinzubringt, ohne die keines des Meisters zu denken ist. Daß das munter dahinwirbelnde Finale dadurch erst den rechten Hintergrund erhält, liegt auf der Hand.

Nr. 2. Sonate in Cis-Moll (Mondscheinsonate genannt). S. S. 127—130.

Op. 28. Sonate für Pianoforte in D-Dur (Pastoralsonate genannt). Erschienen 1802. S. S. 132.

Den Charakter wohliger Ruhe, den wir im ersten Teil dieser Sonate zusprachen, hat besonders der erste Satz. Feiertagsstimmung liegt über ihm, als wanderten wir in sonntäglicher Stille durch Wiesen und Felder, weit hinter uns liegt die Welt mit ihrem lauten Treiben, ein leises Summen geht durch die Luft, jenes Summen, das wir mehr fühlen als hören und das die Stille um uns nur noch tiefer erscheinen läßt. Diese Stimmung wird im ersten Thema durch das 40 Takte lang fast ununterbrochen wiederholte D des Basses, im zweiten durch die leise bewegte Begleitungsfigur hervorgerufen; wie ein behagliches Aufatmen ist danach das dritte Thema mit seinen müden Synkopen. Wie danach der Durchführung ein Fragment des ersten Themas zugrunde gelegt und dieses dann in immer kleineren Teilen benutzt ist, das wird der Leser, nach dem über ähnliche Stellen früher gesagten mühelos erkennen:



Der zweite Satz, ein Andante in Rondoform (I D-Moll — II D-Dur — I, Coda mit Anklang an II) bringt erst eine einfache schöne Melodie in dreiteiliger Liedform, ihr getragener Gesang, der in der kurzen Durchführung mit der

immer drängender wiederholten bittenden Phrase fast gebetartigen Charakter hat, ruft das Bild der Gemeinde in der Dorfkirche wach, während draußen (II. Thema) die Kinder in gedämpfter Fröhlichkeit umherspielen, sie, denen jeder Tag Sonntag und Sonntag wie jeder Tag ist. Lustig genug geht's im Scherzo zu, in dem, wie Riemann ebenfalls gezeigt hat, der erste Takt als Auftakt zu nehmen und demnach der Hauptakzent auf den zweiten, vierten, sechsten Takt zu legen ist; der ff sf-Akzent, den Beethoven dem Akkord im 26. Takt des zweiten Teiles gibt, der, wenn man sich die rhythmische Anordnung anders denkt, auf den schlechten Taktteil fallen würde, beweist, daß Beethoven selbst sich den Satz rhythmisch so gedacht hat. Originell ist das Trio mit seiner sechsmal wiederkehrenden viertaktigen Melodie, die durch kleine harmonische Veränderungen jedesmal neuen Reiz erhält. Wie ein ländlicher Reigen zieht der letzte Satz an uns vorüber (Rondoform I—II A-Dur — I/III G-Dur/I—II D-Dur — I, Coda). Die mehrfach auftretenden langen Orgelpunkte geben ihm ebenso wie dem ersten Satz die Lokalfarbe. Am Schluß steigert sich nach kurzer Ruhepause die Lustigkeit zur Ausgelassenheit. In tollem Wirbel jagen die Tänzer dahin und das Stück erhält so einen auch pianistisch wirksamen Abschluß.

Op. 29. Quintett in C für zwei Violinen, zwei Violen und Violoncello. Erschienen 1801. S. S. 132.

Ein Werk von höchster Einfachheit in Gestalt und Ausführung, das keine Probleme stellt, in dem der Musiker behaglich ohne starke innere Erregung sich entfaltet. Auch das Adagio, so schön gesungen es ist, atmet im Hauptthema mehr Mozartschen als Beethovenschen Geist. Der interessanteste Satz ist das Finale, in dessen erstem Thema es wie Gewitter rollt und in der Geige — eine Vorahnung der Gewitterszene der Pastoral-Symphonie — Blitze aufflackern. Sehr reizvoll ist es, wie zweimal die Sturmstimmen vor einem anmutigen menuettartigen Andante con moto e scherzoso verstummen.

Op. 30. Drei Sonaten in A-Dur, C-Moll, G-Dur für Pianoforte und Violine. Erschienen 1803. S. S. 141.

Sonate in C-Moll.

Kampfesmutige Energie ist der Charakter des Allegro con brio, der sich sowohl in dem trotzigen ersten als dem siegesgewiß einherschreitenden zweiten Thema äußert — vielleicht ist es dieser vorwärts drängende Zug, der Beethoven hier zum erstenmal auf die übliche Wiederholung des ersten Teiles verzichten und diesen unmerklich in die Durchführung übergehen ließ. Außerordentlich schön und ergreifend ist es, wenn an dieser Stelle das erste Thema

dumpf, gedämpft im Baß erklingt und die Geige wie in wehmütige Erinnerungen versunken dagegen eine klagende Melodie singt. Aus dem herrlichen Adagio spricht eine andachtsvolle Ergebung, die nicht schwächlich den Blick senkt, sondern voll Vertrauen aufschaut, nur für Augenblicke macht sie einer elegischeren Stimmung (As-Moll) Platz. In den ff anstürmenden C-Dur-Gängen der Coda atmet dann wieder der entschlossene Geist des ersten Satzes, der selbst in dem vergnügten Scherzo hier und da hervorsprüht. Hübsch ist es, wie Beethoven in dem kanonischen Zwiegespräch des Trios im siebenten Takt die strenge kanonische Führung unterbricht, um einer häßlichen Klangwirkung vorzubeugen und so von neuem seine Überzeugung, daß die Regel der Kunst, nicht die Kunst der Regel zu dienen habe, betont. Überschäumende Kraft waltet in dem Finale, ein Thema wie das erste ist allein genügend, uns das Urpersönliche der Beethovenschen Art vor Augen zu führen. In dem zweiten Thema (Es-Dur) treiben jene Buffogestalten, die uns auch sonst in Beethovenschen Instrumentalsätzen begegnen, ihr Spiel. Doppelt eindringlich wirkt nach dem wilden Sturm und Drang des Satzes die ruhig weiche Stelle, die Beethoven mit ebenso feiner psychologischer wie künstlerischer Erkenntnis der Coda vorausgehen läßt, bevor diese, in hinreißendem Schwung dahinstürmend, das Werk glanzvoll abschließt. —

Bei der dritten Sonate (G-Dur), deren kraftvoll freudigen Charakter wir früher schon angedeutet haben, brauchen wir uns nicht lange aufzuhalten. Er wird durchgehends festgehalten, selbst das Adagio wird diesmal durch eine Menuett ersetzt, aus der uns noch einmal das Rokoko mit seiner höfischen Grazie fein lächelnd anschaut. Seiner zarten Anmut gegenüber berührt dann das derb komische Finale, das wie eine Jahrmarktsszene anmutet, um so drastischer; deutlich hört man den Dudelsack brummen (der Orgelpunkt im ersten Thema) und die Klarinette pfeifen. Die burleske Wirkung wird noch dadurch erhöht, daß — ein überaus seltener Fall — der Satz ganz und gar von einem einzigen Thema oder doch einem der zwei Motive, aus denen es gebildet ist (die Sechzehntelfigur der ersten vier Takte und die Violinmelodie der folgenden), beherrscht wird. Das Ganze, ein Scherz, aber ein Scherz, wie er nur einem Meister gelingen konnte.

Op. 31. Drei Sonaten in G-Dur, D-Moll, Es-Dur für Pianoforte. Erschienen die ersten zwei 1802, die dritte 1804. S. S. 139.

Sonate in D-Moll.

Wie eine freie Improvisation wirkt der erste Satz, obwohl er die Sonatenform wahrt, nur daß wie im Schlußsatz der Cis-Moll-Sonate auch hier das leidvolle Moll alle Themen beherrscht. Wieder ist das Hauptthema aus den

Noten des Dreiklanges gestaltet, das leidenschaftlichste Empfinden findet, wie so oft bei Beethoven, auch hier in der einfachsten Motivbildung seinen künstlerischen Niederschlag. Diesem dunkeln ersten Motiv schließt sich eine erregte, klagend ausklingende Stelle an, die sich aus einem zweinotigen Motiv entwickelt



, das auch weiter noch eine bedeutsame Rolle spielt. Erst mit dem 21. Takt beginnt mit dem energisch im Baß pochenden Akkordmotiv, dem eine innig bittende Melodie im Diskant antwortet, der eigentliche Satz. Den leidenschaftlich vorwärtsdrängenden Charakter des ersten hat auch das zweite Thema, in welchem jenes erregt aufflackernde Motiv a

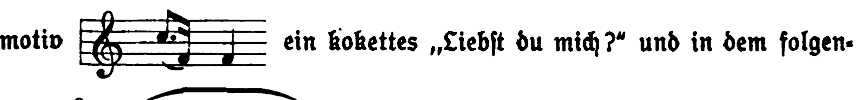


wiederkehrt und ebenso das dritte. In der Reprise wird der frühere Verlauf durch zwei Rezitative unterbrochen, das erste schmerzlich fragend, das zweite zuerst trotzig aufbegehrend, dann still resigniert, in sich versunken. Man beachte hier wohl Beethovens Vorschrift con espressione e semplice; semplice d. h. ohne jede Übertreibung und vor allem — und das gilt für alle Beethovenschen Instrumentalrezitative — im Rhythmischen mit genauester Beobachtung der Notenwerte, im Taktischen fast ohne jede Verschiebung, wie es in den Rezitativen der Neunten Symphonie ausdrücklich heißt: selon le caractère d'un Recitatif, mais in tempo.

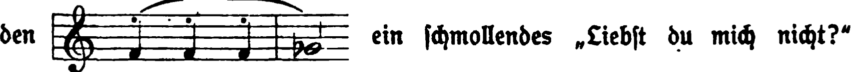
Derartige Stellen sind bei Beethoven stets so ausdrucksvoll deklamiert, daß sie um so freier und eindringlicher wirken, je genauer man seine Angaben befolgt. — Einem gesangreichen abgeklärten Adagio folgt ein Finale, dem das anmutige erste Thema einen pastoralen Einschlag gibt. Doch ganz sind die Stürme, die im ersten Satz toben, auch hier noch nicht zur Ruhe gekommen. Sie grollen noch im zweiten Thema nach, in welchem auch jenes kurze, abgerissene Motiv a des ersten Satzes wieder auftaucht:

Dritte Sonate in Es-Dur.

Ein neckisches Treiben waltet im ersten Satz. Man vermeint im Anfangsmotiv



ein kokettes „Liebst du mich?" und in dem folgenden



ein schmollendes „Liebst du mich nicht?"

zu vernehmen. Ganz eigenartig, ebenso pianistisch schwierig wie wirksam ist das Scherzo: wieder äußert sich hier jene Vorliebe Beethovens für getragene Melodien gegen stakkierte Bässe, die besonders in seinen langsamen Sätzen (zweite, vierte, fünfzehnte, sechzehnte Sonate) so häufig auftreten. Eine weichere elegische Note, wie sie sonst dem Werke ganz fehlt, schlägt die Menuett an, während das Finale in tarantellenartigem wirbelndem Tanz vorüberrauscht.

Op. 32. Lied an die Hoffnung. Erschienen 1805. S. S. 263.

Op. 33. Sieben Bagatellen für Pianoforte. Erschienen 1803. S. S. 140.

Op. 34. Sechs Variationen über ein Originalthema für Pianoforte in F-Dur. Erschienen 1803. S. S. 139f.
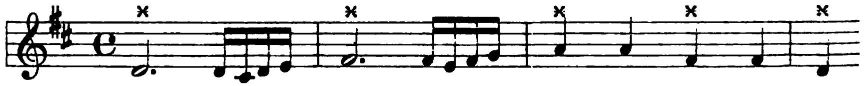
Op. 35. Variationen mit Fuge für Pianoforte in Es-Dur. Erschienen 1803. S. S. 139f.

Ähnlich wie in der dritten Symphonie wird auch hier „Il Basso del Thema" zuerst allein eingeführt und dann unter Hinzuziehung immer weiterer Stimmen dreimal kontrapunktisch behandelt. Erst dann erscheint das Thema selbst, dessen 15 Veränderungen vielfach noch in alten Bahnen wandeln (1, 2, 4, 8), während andere durch die Neuheit der klaviertechnischen Probleme oder harmonische Feinheiten, wieder andere durch den übermütigen Humor, der darin waltet (z. B. 11 und 13), fesseln. Die Kontrapunktik kommt dann in der siebenten und im Finale noch besonders zu ihrem Recht, indem die erstere zum „Canone all' ottava", das letztere zu einer glänzend gesteigerten Fuge über den Baß des Themas gestaltet ist. Das letzte Wort hat dann das Thema selbst.

Op. 36. Zweite Symphonie in D-Dur. Erschienen 1804. S. S. 142.

Überlegene Größe spricht aus der Einleitung, einem Stück, in dem uns wieder die wundersame Fähigkeit Beethovens entgegentritt, trotz der Bedeutung des Gehaltes und der Weite der Anlage doch durchaus den Charakter der Einleitung zu wahren, die nur Spannung erregen, auf ein Kommendes vorbereiten soll.
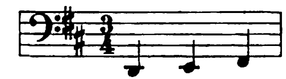
Das Allegro con brio hebt mit einem Thema an, welches, wie das so oft bei Beethoven der Fall ist, nichts als ein aufgelöster Dreiklang ist:



Die Sechzehntelfigur des ersten und zweiten Taktes muß damals arg in seinem Kopf gespukt haben, denn wir sind ihr in sehr ähnlicher Gestalt auch in den Violinsonaten aus A-Dur und C-Moll schon begegnet. Ein pracht-

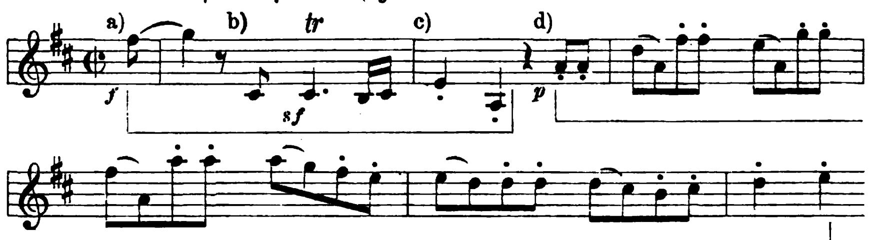
voller Übergang führt in das zweite Thema, das „mutig wie ein Held zum Siegen“ dahinschreitet, um dann nach machtvoller Steigerung auf einem verminderten Septimenakkord fortissimo abzubrechen und nach erwartungsvoller Pause in allen Streichern pianissimo jenes Sechzehntelmotiv aufzunehmen, das dann in raschem Crescendo erneut zum fortissimo führt und den Teil so endet. Dieses Motiv herrscht auch in der ersten Hälfte der Durchführung vor, wo es die Instrumente in ausgelassenem Spiel einander zuwerfen, während in der zweiten das zweite Thema zu Worte kommt, das hier in einer Weise ausgesponnen wird, die unabweisbar die Erinnerung an den ersten Satz der Violinsonate in C-Moll erweckt. Die Reprise mündet in eine Coda, die uns die Kunst Beethovens, große Steigerungen nur durch die Mittel der Modulation zu erzielen, beweist und den Satz zu einem strahlenden Abschluß bringt.

Ein Larghetto (Sonatenform) von berückendem Zauber folgt — wie dürftig erscheint ihm gegenüber das Andante der ersten Symphonie, so viel Reizvolles es auch enthält. Mit der Freigiebigkeit eines, der da weiß, daß seiner Reichtümer kein Ende ist, hat Beethoven eine Fülle von Melodien über diesen Satz ausgeschüttet, jede anders und alle doch gleich in Schönheit und Wohllaut. Und welcher Reichtum der Farben in der Instrumentation: das erste Thema in jeder seiner Hälften erst von Streichern allein, dann von Bläsern zur Begleitung der Streicher gebracht; in der das zweite Thema einleitenden Übergangsstelle ein überaus anmutiges Spiel zwischen Streichern und Bläsern, das wie Frage und Antwort anmutet; das zweite Thema dann den ersten Geigen zuerteilt, die von Bläsern umspielt sind, bis allmählich das ganze übrige Orchester hinzutritt und endlich in den satten Tönen der Celli und tiefen zweiten Geigen ein drittes Thema, in das bald auch die Hörner selbständig eingreifen. In der Durchführung möchten dunkle Gedanken die himmlische Heiterkeit, die bis dahin geherrscht, verscheuchen, das erste Thema wendet sich nach Moll, ein quälendes Angstgefühl stöhnt auf, wie ein Albdruck legt sich's auf uns — doch mit kraftvollem Entschluß rafft sich der Meister zusammen und vor dem im hellen Glanz des F-Dur wiederkehrenden ersten Thema müssen jene Nachtgespenster weichen. In der Reprise zieht der erste Teil nur wenig (auch in der instrumentalen Anlage) verändert noch einmal an uns vorüber und eine kurze Coda beschließt den aus Anmut und Empfindung so wundersam gewebten Satz.
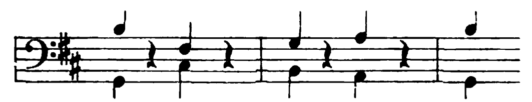
Der dritte Satz ist ein Scherzo, auch hier hat also die Menuett der jüngeren Schwester Platz machen müssen. Ein kurzes Motiv  liegt dem ganzen Stück zugrunde, das durchaus orchestral gedacht ist und bei dessen thematischer Gestaltung auch die Hörner eine Rolle spielen. In dem

Trio wirkt besonders die Gegenüberstellung von Bläsern und Streichern; der erste Teil ist ganz den ersteren, die Durchführung den letzteren, die Reprise abermals erst Bläsern allein zuerteilt, zu denen dann auch die übrigen Instrumente treten.

Das Finale ist ein Rondo mit nur zwei Themen (I—II—I—II—I Coda), deren erstes in seiner verblüffenden Originalität an den Anfang des Finales der Violinsonate in C-Moll erinnert. Übermütige Fröhlichkeit waltet darin, während das durch einen nachdenklichen Übergang eingeführte zweite Thema (man beachte seine Bildung aus den Noten des A-Dur-Dreiklanges), das eine einfach singende Melodie der Holzbläser zu einer Stakkatobegleitung der Streicher bringt, sich wie eine Serenade zur Gitarre anläßt. Im folgenden werden die Motive des ersten Themas einzeln
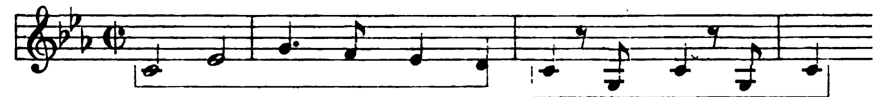


vielseitig verwertet und vor allem immer neue und überraschende Wirkungen mit Hilfe des ersten (a) erzielt, besonders witzig wird dasselbe jedesmal vor der Rückkehr des ersten Themas verwandt, dessen Eintritt so immer wieder überraschend kommt. Der Satz gipfelt in einer Coda, die schon durch ihre Länge einen weiteren Beweis dafür erbringt, welche Wichtigkeit Beethoven gerade diesem Teile beimaß. Ich möchte mich nicht den Bewunderern des Meisters anschließen, die in dieser Coda das Walten eines neuen Geistes verspüren wollen und sie für geradezu epochemachend erklären — taten wir (um nur ein Beispiel anzuführen) nicht auch mit der Coda im Finale des C-Moll-Trios schon Blicke in eine ganz neue Welt? Aber daß sie Genieblitze enthält, wie sie nur bei Beethoven zu finden sind, das steht außer Frage. Dazu gehört gleich der unvermittelte Sprung aus dem Quint-Sechst-Akkord auf Cis in den Sechst-Akkord auf Ais; dann die sinnende, leise an das zweite Thema anklingende Stelle, die so unvermerkt das Motiv a wiedererscheinen läßt, dann das lange Ausruhen in G-Dur, wo dieselbe Phrase dreimal, erst in Vierteln, dann in Halben, dann in ganzen Noten erscheint



und so eine ganz außerordentliche Spannung erzeugt wird, die um so freudiger durch den plötzlichen Rückgang nach D-Dur gelöst wird.

Op. 37. Drittes Konzert in C-Moll für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. Erschienen 1804. S. S. 115.

Erster Satz. Allegro con brio. Gleich der Eintritt des ersten Themas hat jenen Charakter zurückgehaltener Kraft, die sofort unsere Aufmerksamkeit wachruft und uns in stets rege gehaltener Erwartung die weitere Entwicklung verfolgen läßt. Noch der alten Formel getreu, mit der erst im nächsten Konzert gebrochen wird, bringt das Orchester das ganze thematische Material, das männlich markige erste, das weiblich zarte zweite, das ausdrucksvolle (con espressione) liebliche dritte Thema, als hätten wir den ersten Teil einer Sonate vor uns, der dann vom Klavier mit den durch die technischen Erfordernisse bedingten Veränderungen wiederholt wird. Höchst geistvoll werden in der Durchführung die beiden Motive des ersten Themas



getrennt verwandt, während dem Klavier ein neues gesangliches Thema zufällt, und ganz besonders originell und wirksam ist nach der Kadenz der pianissimo-Eintritt der Pauken mit dem zweiten Motiv zu flüsternden Passagen des Klaviers.

Das Largo steht in der fernen Tonart E-Dur, eine Verbindung, der wir in der C-Dur-Sonate op. 2 schon einmal begegnet sind; als solle aber die Erinnerung an die Grundtonart C wachgehalten werden, ist das zweite Thema in G, wie auch das erste Thema sich schon zu dieser Tonart wendet. Im Thema des Largos haben wir eine jener abgeklärten ruhevollen Melodien, die, aus tiefstem Empfinden entsprungen, auch an das Ausdrucksvermögen des Spielers die höchsten Anforderungen stellen. Wundervoll hebt sich gegen die dunkelwogenden Arpeggien des Klaviers und die Pizzikatoakkorde der Streicher der schöne Gesang des Fagotts im zweiten Thema ab, besonders die wehmütig klagende Wendung nach E-Moll mit der einsam hineinklingenden Flöte. Gebetgleich quillt der Schluß nach der fast sprachvoll eindringlichen rezitativischen Kadenz auf, wie in Andacht versunken verklingend und es ist, als erwachten wir aus stillen Träumen, wenn ein fortissimo-Akkord die Stimmung zerreißt und den Satz beendet.

Das Rondo finale braucht uns nicht lange aufzuhalten. Mit einem originellen launigen Thema anhebend, setzt es seinen Lauf, ohne je zu stocken, fort,

wobei dieses Thema in immer neuen Färbungen und Wandlungen, u. a. in lustigem Fugato und zuletzt im $^6/_8$-Presto, wiederkehrt.

Wie in der ersten Symphonie, so hat sich Beethoven auch hier von dem Mozartschen Orchester losgemacht und sowohl Klarinetten als Trompeten und Pauken hinzugenommen. Dem erweiterten Orchester entspricht die reichere Ausgestaltung des Klavierparts, der gesättigter, rauschender, aber auch anspruchs- und wirkungsvoller als in den meisten bis dahin bekannten Konzerten ist. Auch für den ersten Satz des C-Moll-Konzertes hat Beethoven eine große Kadenz geschrieben, doch kommt sie bis auf einige interessante Ansätze über bloßes Passagenwerk nicht hinaus und läßt uns wundern, weshalb Beethoven, der im freien Erguß der Phantasie sein Höchstes zu geben wußte, sie (ebenso wie die zu den anderen Konzerten) überhaupt aufschrieb, zumal er sie nicht im Druck erscheinen ließ und dem Schüler Ries, als er das Konzert 1804 öffentlich spielte, aufgab, selbst eine Kadenz zu komponieren, was dieser auch zu Beethovens Zufriedenheit tat.

Op. 38. Trio für Pianoforte, Klarinette oder Violine und Violoncell in Es-Dur. Arrangiert nach dem Septett op. 20. Erschienen 1805.

Op. 39. Zwei Präludien für Pianoforte oder Orgel. 1789 komponiert, 1803 erschienen.

Op. 40. Romanze für Violine mit Begleitung des Orchesters in G-Dur. Erschienen 1803. S. S. 141.

Op. 41. Serenade für Pianoforte und Flöte oder Violine in D-Dur. Nach der Serenade op. 25. Erschienen 1803.

Op. 42. Notturno für Pianoforte und Bratsche in D-Dur. Nach der Serenade op. 8. Erschienen 1804.

Op. 43. Die Geschöpfe des Prometheus. Erschienen 1801. S. S. 119—121.

Bekannt und populär geworden ist aus dem ganzen Werk nur die Ouvertüre. Ohne inneren Zusammenhang mit dem Inhalt des Balletts, dabei ein rauschendes, effektvolles Stück, steht sie ganz auf dem Boden der Früheren, man braucht nur an die nächste Ouvertüre Beethovens, die zur Leonore zu denken, um sich darüber klar zu sein. Das Hauptthema, das ganz am Ende des Balletts fragmentarisch auftaucht, erinnert in Erfindung und Aufbau an das Allegro der Einleitung zu Glucks „Iphigenie in Tauris" und ich möchte dabei ein für allemal bemerken, daß, wenn ich hier und an anderen Stellen solche Anklänge hervorhebe, es nicht aus der billigen Sucht, Reminiszenzen aufzuspüren, geschieht, sondern um zu zeigen, wie eng Beethoven damals noch mit den Ideenkreisen seiner Vorgänger verknüpft war.

Der Ouvertüre folgt eine Introduktion. Sie schildert in äußerst charakteristischer Weise, die uns wie eine Vorahnung der Sturmszene der Pastoral-Symphonie anmutet, den Zorn des Jupiter, der sich im Tosen der Elemente Luft macht. Zögernde, abgebrochene Akkorde der Streicher stellen die ungelenkigen Geschöpfe, ein hell aufjauchzendes Motiv die Freude des Prometheus über sie dar. Nur einzelnes sei aus dem übrigen hervorgehoben. Zum ersten und einzigen Male in seinen Werken hat Beethoven hier die Harfe hinzugezogen, der Gesang der Götter, eine anmutig eingängliche Melodie, zuerst vom Cello, dann von Holzbläsern gebracht, wird überaus reizvoll von ihr begleitet. Ein polonäsenartiges Allegro, ein pathetisches Grave, lassen sich nicht leicht in den Gang der Handlung einfügen: mit den Worten des Programms: „Als die Kinder vor Prometheus treten, erkennen sie in ihm den Gegenstand ihrer Dankbarkeit und Liebe, stürzen vor ihm nieder und umarmen ihn", ist das letztere schwer in Zusammenhang zu bringen. Ein marschartiges Stück in D-Dur, außerordentlich wirksam gesteigert und instrumentiert, enthält keine eigenartigen Züge, wogegen die früher schon erwähnte darauffolgende Szene der Melpomene zwar den fast gewaltsam dramatischen Vorgang kaum ahnen läßt, aber Themen echt Beethovenscher Prägung bringt. Im folgenden sind es mehrere nur zu kurze Adagios, welche unser Interesse erwecken, während keiner der raschen Sätze uns in höherem Maße zu fesseln vermag; man erkennt auch hier, daß Beethoven sein Bestes immer gab, wo sein eigenes Empfinden mit angeregt war — es ist derselbe Zug, der schon bei den beiden Bonner Kantaten zu einer so unterschiedlichen Bewertung führte. Das Finale enthält dann jene wiegende, ruhevoll anmutige Melodie, deren Baß Beethoven später zum Thema des letzten Satzes der heroischen Symphonie machte, während sie selbst auch dort ihre Rolle als Gegenthema spielt. — Sehr bemerkenswert ist die Meisterschaft in der Instrumentation, die trotz der beschränkten Mittel (acht Holzbläser, vier Blechbläser, Pauken und Streicher) von außerordentlicher Fülle und Mannigfaltigkeit der Wirkungen ist. An einer Stelle bedient sich Beethoven des Bassetthorns, dessen weicher, dem Hornton ähnlicher Klang besonders gegenüber der schärferen Oboe, die mit ihm duettiert von besonderem Reiz ist. Über die Benutzung der Harfe sprachen wir schon.

Op. 44. Vierzehn Variationen für Pianoforte, Violine und Violoncell in Es-Dur. Erschienen 1804. Ein wenig bedeutendes und wohl einer früheren Zeit angehöriges Werk.

Op. 45. Drei Märsche für das Pianoforte zu vier Händen in C-, Es- und D-Dur. Erschienen 1804. S. S. 141.

Op. 46. Adelaide. Erschienen 1797. S. S. 65f.

Op. 47. Sonate für Pianoforte und Violine in A-Dur („Kreutzer"). Erschienen 1805. S. S. 146—48.

Op. 48. Sechs Lieder von Gellert. Erschienen 1803. S. S. 145f.

Op. 49. Zwei leichte Sonaten in G-Moll und G-Dur für Pianoforte. Erschienen 1805. S. S. 106f.

Op. 50. Romanze für Violine mit Begleitung des Orchesters in F-Dur. Erschienen 1805. S. S. 141.

Op. 51. Zwei Rondos für Pianoforte in C-Dur und G-Dur, das erste 1797, das zweite 1802 erschienen. S. S. 129.
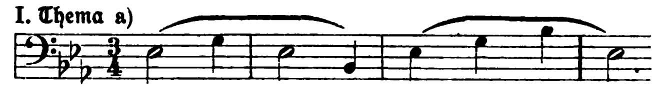
Op. 52. Acht Lieder. Erschienen 1805. S. S. 36.

Op. 53. Sonate für Pianoforte in C-Dur („Waldstein"). Erschienen 1805. S. S. 165.

Op. 54. Sonate für Pianoforte in F-Dur. Erschienen 1806. S. S. 166.
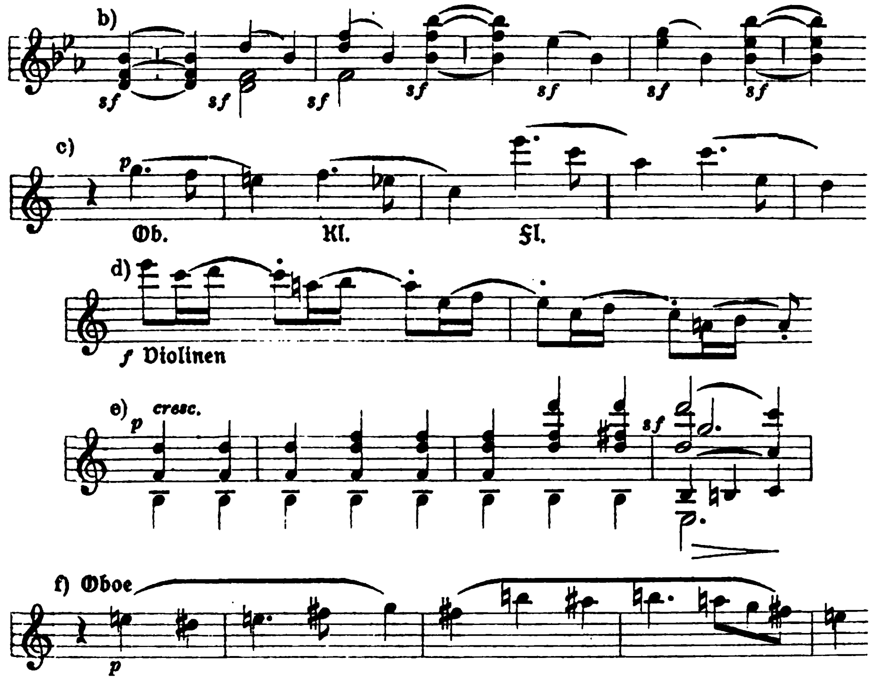
Op. 55. Dritte Symphonie (Eroica) in Es-Dur. Erschienen 1806. S. S. 158—164.

Erster Satz. Allegro con brio. Zwei machtvolle Schläge des Es-Dur-Akkordes genügen als Einführung. Dann geben die Celli piano das erste Thema aus, wieder eines der bei Beethoven so häufigen, aus den Tönen des Dreiklangs gebildeten, die gerade durch ihre Einfachheit so monumental wirken. Für das Charakterbild Napoleons, wie es Beethoven damals erschien: kraftvoll, rein, auf ein einziges edles Ziel gerichtet, ließe sich ein geeigneteres schwer denken. Jahn hat darauf hingewiesen, daß dieses Thema auch von dem zwölfjährigen Mozart in der Ouvertüre seiner Oper „Bastien und Bastienne" verwandt worden ist. Doch dürfte hier wohl ein Zufall im Spiel sein, da das kleine Werk seit Jahren nicht mehr auf der Bühne und im Druck überhaupt nicht erschienen war, so ist es mehr als zweifelhaft, ob Beethoven es überhaupt gekannt hat:



Als sollten wir Zeit haben, die vier Takte dieses Themas in ihrer lapidaren Einfachheit zunächst auf uns wirken zu lassen, wird es in den folgenden nicht weiter geführt, sie dienen nur zur Überleitung zu seiner, Bläsern zuerteilten Wiederholung. Eine rasche Steigerung mit wilden synkopierten Akkordschlä-

gen (b) folgt, die in ihrer harmonischen und rhythmischen Unruhe das auf ihrem Gipfel mit der Wucht des ganzen Orchesters einsetzende erste Thema mit doppelter Kraft und Würde hervortreten läßt. Schon hier wird es uns deutlich, wie dieses Thema den einzigen ruhenden Punkt in dem in rastlosem, vielfarbigem Wechsel vorüberziehenden Tongemälde bildet. Denn auch das sich anschließende reizvolle Motiv c, in welchem weiche Stimmen (Oboe, Klarinette, Flöte, Geige) lockend erklingen, weist spannend auf ein Kommendes hin und wird bald durch ein neues (d) verdrängt, das in heftig dahinstürmendem Lauf zum zweiten Thema (e) (B-Dur) führt.



Wie eine schmerzvolle Frage klingt es uns aus ihm entgegen ... war es nicht das Leid, das auf der Masse seiner Brüder lastete, gewesen, was, mächtig an sein Herz greifend, dem Helden seinen Weg vorgezeichnet hatte? Für einen Augenblick gibt er sich diesen Gedanken hin, dann rafft er sich zusammen: aus energischem Handeln allein kann das Heil erblühen und so wird der Teil unter deutlichen Anklängen an das erste Thema kraftvoll zu Ende geführt. Am Schluß ertönt das Thema leise vollständig wieder. Ein aus ihm entwickeltes Motiv führt in die Durchführung hinein, dieses Wunderwerk musikalischer

Architektonik, das bei aller Großartigkeit doch von verblüffender Einfachheit und Übersichtlichkeit der Anlage ist. Auch hier ist der leitende Gedanke der, daß das Heldenmotiv wie ein Fels unerschüttert in der Brandung, die es umtost, dastehen, daß es aus den in jäher Flucht vorüberrauschenden Szenen immer wieder beruhigend und verheißend in seiner zielbewußten Kraft auftauchen soll. Verfolgen wir den Aufbau der Durchführung im einzelnen. Einen Augenblick verweilt Beethoven sinnend, unschlüssig bei dem kleinen Übergangsmotiv, dann tritt Motiv c wieder schmeichelnd hervor, weich antwortet ihm das Heldenmotiv in C-Moll. Doch da kreischen die Geigen wild mit Motiv d hinein und rasch sich zusammenfassend stemmt sich ihnen das Heldenmotiv fortissimo erst in D-, dann in G-Moll entgegen. Wieder tönen jene schmeichelnden Stimmen (c); doch nun werden auch sie von dem Sturm mitgerissen, aus Motiv c entwickelt sich ein Fugato; mit rauhen synkopischen Akzenten vorwärts stürmend, steigert es sich unerwartet zu einem gewaltigen Höhepunkt, in den aus Motiv c und b gemischten Geigensynkopen klingt es wie Sturmläuten, Hörner und Trompeten, die eine Zeitlang geschwiegen, tönen dröhnend hinein, immer leidenschaftlicher wird die Erregung, jetzt kommen auch rasselnd die Pauken hinzu, wie trunken schreien ohrzerreißend grell dissonierende Akkorde auf — man vermeint sich mitten in die Schrecken der Revolution versetzt zu sehen. Plötzlich schweigt der Sturm und klagend flehend erhebt ein ganz neues Motiv (f) in der Oboe seine Stimme, die ängstliche Spannung, die uns erfüllt, noch steigernd. Doch schon steht in hellem, klarem C-Dur das Heldenthema wieder da; noch einmal hören wir jene flehenden Stimmen, wieder antwortet das Heldenmotiv, aber jetzt ist es, als ob von allen Seiten der Name des Helden ertöne, in Holzbläsern, Hörnern und Streichern erklingt er in frohem Durcheinander, alle Angst ist gewichen, nach der vorhergegangenen furchtbaren Erregung senkt sich erquickende Ruhe hernieder — immer leiser, streichelnd, besänftigend, noch ein kleines Fragment des Heldenmotivs, dann wird es ganz still, wie in einem Dämmerzustand liegt die Welt da — vergessend — träumend. Da taucht wie aus Nebeln unerwartet die Gestalt des Helden auf, erschreckt fährt die Welt auf aus ihrem Schlummer und nun haben wir das Ende der Durchführung erreicht. Nach dem Gesagten braucht kaum noch etwas über ihre Anlage hinzugefügt zu werden. Sie gliedert sich in zwei große Steigerungen, auf deren Höhepunkten jedesmal das Heldenmotiv eintritt, die zweite durch einen genialen Griff noch unendlich wirksamer gestaltet durch das neue Thema, das, indem es die Entwicklung aufhält, die Spannung ungemein erhöht. Kurz vor Schluß der Durchführung haben wir dann jene vielumstrittene Stelle, wo mitten in die Dominant-Septimenharmonien der Geigen die Hörner mit dem Thema in Es-Dur fahren, die Stelle, die Ries bei der ersten Probe des

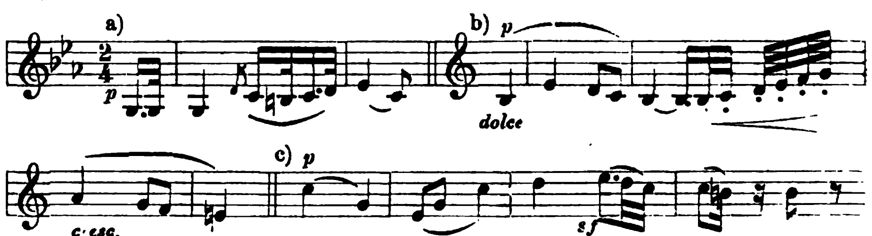
Werkes ausriefen ließ: „Der verdammte Hornist, kann der nicht zählen? — Es klingt ja infam falsch! ... Ich glaube, ich war sehr nahe daran, eine Ohrfeige zu erhalten. Beethoven hat es mir lange nicht verziehen", setzt er in seiner Erzählung der Szene hinzu. Aber Ries war nicht der einzige, dessen Ohr durch die Kühnheit jener zwei Takte verletzt wurde. Selbst ein Richard Wagner stieß sich daran, und ließ in einer Aufführung in Wien am 12. Mai 1872 die Geigen statt As—B G—B spielen, — dadurch wird die Stelle ihrer Härte allerdings beraubt, aber zugleich auch des seltsam faszinierenden Zaubers, der sie umgibt.

In der Reprise fällt als bedeutsamer Unterschied gegen den ersten Teil auf, daß die stürmische Synkopenstelle, welche in diesem die zweite von der ersten Wiederholung des Heldenthemas trennt, fortgeblieben ist. Mit feinstem Empfinden für künstlerische ebenso wie psychologische Wirkungen sah Beethoven, daß es nach den Stürmen der Durchführung erst eines längeren Ausruhens bedürfe und bringt immer wieder mit wachsender Kraft nur das Heldenthema. Danach folgt die Entwicklung genau den Spuren des ersten Teiles, auch dieses Mal kehrt am Schluß leise verklingend das Heldenthema (in Es-Dur) wieder, dann in plötzlichem Aufschwung ertönt es forte in Des und ein drittes Mal ff in C-Dur. Und wieder steht der Held sinnend da, friedliche Bilder scheinen vor seinem Geist aufzusteigen, spielende Geigenfiguren umgaukeln das Heldenthema. Da ertönt mahnend, bittend — ist es nur eine Erinnerung? — jenes neue Motiv f noch einmal — stiller wird es dann und stiller, wie ein sanfter Friede sinkt es herab, traumverloren lauscht er den frohen Klängen, da das Motiv d jetzt all seiner Wildheit entkleidet anmutig tändelnd ihn umschwebt, seine Brust scheint von freudigem Stolz zu schwellen, glanzvoll steigt noch einmal sein Motiv in Blech- und Holzbläsern auf, dann schließt der Satz, nicht heroisch triumphierend, sondern friedlich beglückt ab. — Das ist der erste Satz, eine Heldenapotheose, wie sie großartiger nicht gedacht werden kann, ein Tribut der Bewunderung, wie er überzeugter und überzeugender nie einem großen Manne dargebracht worden ist.

Zweiter Satz. Marcia funebre. Wir haben früher schon erwähnt, wie Beethoven mit dem Thema dieses Satzes gerungen hat, ehe er ihm seine endgültige Fassung gab, wie er Takt für Takt, Note für Note daran feilte, ehe es ihn befriedigte. Aber auch hier belehrt uns das Skizzenbuch, daß er den ganzen ersten Teil in seinen Hauptmomenten rasch niederschrieb und dann erst an die Verbesserung des Einzelnen ging.

Dumpf, in den tiefsten Lagen der Streicher, wird das Thema zuerst gebracht, wie leise Paukenwirbel klingen die Vorschlagsnoten der Bässe dazu. Klagend wird es von Holzbläsern unter der Führung der Oboe, der hier eine ähnliche

Rolle zufällt wie in jenem neuen Thema in der Durchführung des ersten Satzes, wiederholt, während nun die sämtlichen Streicher jenen Paukenwirbel andeuten. Ist es nicht bewunderungswürdig, mit wie feinem Takt Beethoven hier die in einem Marsch sonst so beliebte realistische Verwertung der Pauken vermeidet? Er will ja nicht einen Totenmarsch, sondern eine Totenklage in Form eines solchen schreiben! Das Thema wendet sich nach Es-Dur und in dieser Tonart schließt sich, wieder den Streichern zugewiesen, ein Motiv (b) an,
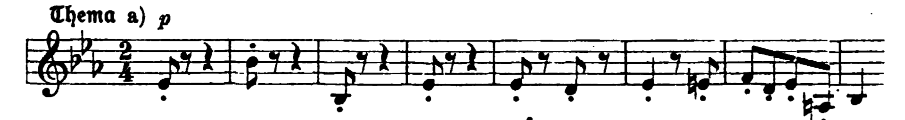


fragend, zu einem Aufschrei sich steigernd, dann in stiller Wehmut zurücklenkend zum Hauptthema, das nun auch leidenschaftlich gesteigert erscheint. Wie die vorhergehende wird auch diese ganze Stelle jetzt von Bläsern übernommen, wieder begleitet von den dumpfen Wirbeln der Streicher. Ein drittes Motiv in C-Moll (c), nicht minder ausdrucksvoll und ergreifend als die früheren, beendet den Teil. Wie eine Himmelsstimme, tröstend, verheißend, hebt das Trio (Maggiore) an, als wie ein Ehrengruß tönen stolze Fanfaren hinein; unsagbar schön ist es, wie hier die Melodieführung fast ganz den weichen Holzbläsern überlassen wird, unsagbar poetisch, wie die schmetternden Fanfaren uns immer wieder daran erinnern, daß es Helden sind, denen die Ehrung gilt. Das Marschthema kehrt zurück und ein Fugato schließt sich ihm an, das Hauptthema dem Thema b entnommen, dem sich zwei Nebenthemen zugesellen, das eine in lange gehaltenen Noten, das andere in Stakkatosechzehnteln, alle drei werden miteinander verarbeitet, der schwermütige Zug des ersten, der trotzig drohende (der übermäßige Sekundschritt des—e) des zweiten geben der Stelle ihre besondere Prägung, dem technischen Gebilde seinen durch den Geist des Ganzen bedingten Gehalt; wie erzgepanzert schreitet sie endlich, nachdem der Orgelpunkt auf D erreicht ist, mit ihren schrillen Vorhaltsdissonanzen einher, dann ein Abbrechen — stockend bang die ereſtn Takte des Hauptthemas, wie eine Frage der verminderte Septimenschritt nach As und jetzt in Celli und Bässen drohend fortissimo dieses As wiederholt, gefolgt von einem ff-As-Dur-Akkord und dann eine Stelle, die uns mit ihren rasselnden Triolen unter dem immer wiederholten von Hörnern und Trompeten herausgeschmetterten mahnenden Es wie mit Schauern der Ewigkeit ans Herz greift, deren er-

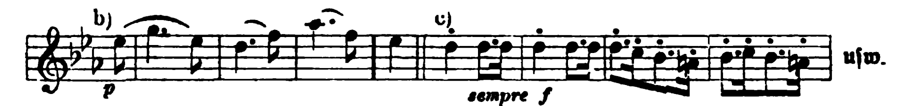
schütternder Wirkung nichts in der ganzen Orchesterliteratur zu vergleichen ist. Allmählich werden die Stimmen leiser, das Marschthema kehrt wieder, jetzt von leisen Triolen troststreich umspielt, im Baß von einer Figur begleitet, die an jenen Übergang vom Es-Dur-Thema (b) zum ersten im ersten Teil erinnert. So zieht dieser noch einmal an uns vorüber, nur am Schluß wendet er sich plötzlich nach As — man vermeint, gemessene Schritte zu hören, die allmählich in der Ferne ersterben, während die Geigen wehmütig klagen. Seltsam fremd, einsam ertönt der Des-Dur-Akkord über dem Baß C, tränenschwer singt die Geige wie in freier Phantasie fort, indes Oboe und Klarinette seufzend einfallen. Nun noch einmal das erste Thema in den Geigen, zerrissen, wie in abgebrochenen stammelnden Lauten, dann ist alles vorüber ... Und der Rest ist Schweigen! möchten wir hinzufügen. Denn dieser Größe und Schönheit gegenüber muß jedes Urteil verstummen. Jeder Ton ist hier erlebt, aus dem Herzen der Menschheit selbst, nicht dem eines einzelnen scheint er emporzubringen. Man könnte bis ins Unendliche über die Einzelheiten dieses unvergleichlichen Stückes weitersprechen, über die unerschöpfliche Fülle immer neuer, immer genialer Einfälle, über die Feinheiten der Instrumentation, die die Farbe jedes Instrumentes mit so überzeugendem Tiefblick für die Gesamtwirkung ausnützt, doch wir müssen es an dem Gesagten genügen lassen.

Dritter Satz. Scherzo. S. S. 160f.

Vierter Satz. Finale. Allegro molto. Gleich der Eingang, eine stürmische Passage aller Streicher, die auf der Dominante von G-Moll ansetzend, erst allmählich zu der von Es-Dur führt, ist von verblüffender Originalität. Weit entfernt aber darin, wie es vielfach geschehen ist, etwas „Schrullenhaftes oder Bizarres" zu sehen, will uns dieser Eingang in der fernen Tonart im Gegenteil als Beweis des feinen Empfindens Beethovens für Kontrastwirkung erscheinen. Der ganze vorausgegangene Satz, einschließlich des Trios, ist nämlich in Es-Dur, also derselben Tonart wie das Finale; das durchweg Unisono gehaltene, harmonisch außerordentlich einfach gedachte Thema des letzteren hätte unmittelbar nach dem Es-Dur-Scherzo unbedingt den Eindruck harmonischer Eintönigkeit erwecken müssen, wenn die Erinnerung an die Es-Dur-Tonart nicht vorher verwischt wurde. Das aber geschah in der denkbar einfachsten Weise durch den Anfang in G-Moll. Das Einzelne des Satzes braucht uns, wenn wir uns einmal über den Aufbau des Ganzen klar geworden sind, nicht lange aufzuhalten.

Thema a) *p*





Dem Thema a folgen zwei Variationen der Streicher allein, erst mit der dritten setzt das volle Orchester ein und bringt über dem Thema, das jetzt Pizzikatobässen und Hörnern zugewiesen ist, ein ebenfalls dem Prometheus-Ballett entstammendes anmutiges Gegenthema b. Die vierte Variation ist in Fugenform; ein Begleitmotiv aus der ersten wird darin benutzt, der Gang der Fuge erst durch das Gegenthema b, dann ein neues marschartiges c unterbrochen, welches letztere, wenn die Fuge wieder aufgenommen wird, nun als neues Gegenthema auftritt. Im Einklang mit dem Grundcharakter des Satzes wird die Strenge der kontrapunktischen Entwicklung bald wieder durch das freundliche Thema b gemildert, das nun seinerseits in die Fuge mitverwebt wird, während diese zuletzt erhöhtes Leben und Interesse durch ein in Sechzehnteln hineilendes neues Gegenthema erhält. Eine kraftvolle Steigerung führt zu einem Halt und nun bringen Orgelklänge an unser Ohr. Bläser allein intonieren das Thema b, das feierlich, gebetartig sich aufschwingt, der Dank der Menschheit an den Allvater für den Segen, der sich auf sie herabgesenkt. Immer voller, majestätischer erklingt zum inbrünstigen Hymnus gesteigert der Gesang, dann nach einem letzten ekstatischen Aufschwung nimmt die Musik eine Wendung — ein seltsam berückender mystischer Zauber ruht über dem Nächsten, es ist, als sähen wir die Gläubigen auf ihren Knien leise Gebete stammelnd, während Weihrauchwolken die Szene einhüllen. Und dann plötzlich öffnen sich die Pforten der Kirche und hinaus strömt alles, jubelnd sich den beseligenden Freuden des Friedens hinzugeben.

Op. 56. **Konzert für Pianoforte, Violine und Violoncell mit Begleitung des Orchesters in C-Dur. Erschienen 1807. S. S. 166.**

Op. 57. **Sonate für Pianoforte in F-Moll („Appassionata"). Erschienen 1807. S. S. 171 f.**

Erster Satz. Allegro Assai. Der Satz hebt mit einem aus den Tönen des F-Moll-Dreiklangs gebildeten Thema an, das aus der Tiefe leise gedämpft aufsteigt und in einem Triller fragend, sinnend endet. Ein zweites Mal hören wir das Thema, jetzt wie in suchender Ungewißheit nach dem fernen Ges-Dur gewandt. Da ertönt ein leises Pochen, es kehrt wieder und wieder und dann nach einem wilden Aufschrei antwortet das Hauptthema, aber jetzt kampfbereit, in ehernen Fortissimoakkorden anstürmend; dreimal setzt es so an, dann sinkt es mit bangem Seufzer in sich selbst zurück, als lausche es dem Pochen, das

ihm — man übersehe das nicht — aus dem 26. und 30. Takt wieder entgegenklingt. Ein zweites Thema in As-Dur folgt, seiner ganzen Bildung nach — es baut sich ebenfalls aus den Noten des Dreiklangs auf — dem ersten verwandt; wenn wir uns in dem ersten den zweifelnden, ringenden Menschen denken, so zeigt ihn uns das zweite still ergeben. Doch für einen Augenblick nur, denn mit einem schrillen Schrei bricht der schöne Gesang ab und nun bäumt sich das dritte Thema (As-Moll) in tobender Leidenschaft auf, um endlich ermattet zusammenzusinken. In die Durchführung klingt jenes Pochen nur leise wie aus der Ferne herein — trotzig kraftvoll schreitet das erste Thema einher und auch das zweite wächst jetzt aus ergebener Ruhe zu immer erregterer Entschlossenheit. Da plötzlich meldet sich jenes Pochen wieder, stark, unerbittlich, noch einmal und noch einmal wiederholt; in leise vibrierenden Triolen setzt es sich im Baß fort, während — die Reprise beginnt hier unvermittelt — das erste Thema wie am Anfang wieder eintritt. Ähnlich wie vorher nimmt alles von hier seinen Gang, nur daß die erhöhte Spannung sich in dem fortgesetzt pochenden Baß und dem noch trotziger als vorher aufbegehrenden ersten Thema andeutet. Wenn irgendwo so haben wir in diesem Satz ein überzeugendes Beispiel dafür, wie wenig die Sonatenform in ihrer älteren Fassung zum Ausdruck einer in mächtiger, zu einer Entscheidung drängender Entwicklung fortschreitenden Empfindung geeignet ist, denn hätte der Satz hier geschlossen, so würde sein Gehalt keine Erfüllung, das Problem keine Lösung gefunden haben. Nun aber setzt die Coda ein; hatte sich in der Reprise der Blick zurückgewandt, bevor die Entscheidung fällt noch einmal die Summe des Erfahrenen zu ziehen, so drängt jetzt alles gewaltsam der Katastrophe zu. Wieder reckt sich das zweite Thema zu leidenschaftlicher Energie auf. In brausenden Passagen macht sich der Tumult der Gefühle Luft, dann hören wir wieder jenes Pochen, leise diesmal und immer leiser, als habe auch das Schicksal seine Kraft erschöpft. Doch es ist nur ein Ausruhen, ein Atemholen vor dem letzten entscheidenden Schlag und nun erfolgt dieser, erbarmungslos, niederschmetternd in vier donnernden Akkorden. Verzweifelt möchte sich das zweite Thema dagegen wehren, stille Resignation ist zu wilder Leidenschaft geworden, doch vergeblich. Dichter und dichter prasseln die Schläge herab, und wenn endlich das erste Thema wie gebrochen in der Tiefe verschwindet, da wissen wir, das Schicksal ist Sieger geblieben.

Trost, Hilfe suchend wendet sich der Blick nach oben — ein Gebet, ein De profundis klingt uns aus dem tief empfundenen Thema des zweiten Satzes entgegen. Drei Variationen folgen, wie öfter bei Beethoven jede das Thema in veränderter Bewegung bringend, die erste in Achteln, die zweite in Sechzehnteln, die dritte in Zweiunddreißigsteln. Zu immer lichteren Höhen erhebt

sich das Gemüt — und dann noch einmal das Thema in der Tiefe, allmählich wie in immer heißerem Flehen sich steigernd, bis es plötzlich ganz unerwartet mit einem verminderten Septimenakkord pianissimo abbricht, die Angst, die Zweifel des Nicht-Erhörten sprechen deutlich genug daraus. Und jetzt ein wilder Schrei, derselbe Akkord fortissimo und nun schließt sich ohne Unterbrechung der letzte Satz an, der düsterste, leidenschaftlichste wohl, den wir von Beethoven besitzen. In dunklem Moll rast er gewitterähnlich dahin. Die rollende Bewegung hört auch mit dem zweiten Thema nicht auf, das — so häufig gänzlich mißverstanden — mit seinen scharfen Akzenten und synkopierten Rhythmen die verzweifelte Stimmung so energisch festhält. Und wenn kurz vor dem Schluß unerwartet noch ein drittes Thema (Presto) mit zwei wuchtigen Schlägen einsetzt, so ist es, als ob Dämonen triumphierend ihr Opfer umtanzten.

Op. 58. Viertes Konzert für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters in G-Dur. Erschienen 1808. S. S. 199 f.

Mit ihm bahnt Beethoven auch dieser Gattung neue Wege. Zum erstenmal setzt hier gleich das Klavier ein, bringt das erste Thema und überläßt nach nur fünf Takten das Feld dem Orchester, gleich als habe es dem Publikum nur deutlich machen wollen, wer hier das erste Wort und die erste Rolle habe. Aber auch das nun folgende Tutti ist nicht mehr nur eine Vorausnahme des eigentlichen ersten Teiles, das Hauptthema wird beispielsweise vom Orchester nicht in seiner eigentlichen Gestalt, das zweite Thema überhaupt nicht gebracht. Wenn dann das Klavier wieder einsetzt, geschieht es mit einer brillanten Kadenz, wonach das erste Thema in seiner erweiterten Gestalt erst im Orchester, dann im Klavier gehört wird. Gleich darauf erhalten wir einen jener schönen freien improvisatorischen Ergüsse, deren wir schon Erwähnung getan haben und danach erst das zweite Thema. Auch dieses atmet dieselbe heitere Ruhe wie das erste und Beethoven mochte fühlen, daß das Bild, um nicht ermüdend zu wirken, irgendeines besonderen Farbtones bedürfe. So folgt jetzt ein energischer geprägtes marschartiges drittes Thema. Die Durchführung wird fast ganz von dem Achtelmotiv des Hauptthemas beherrscht. — Ganz eigenartig ist das kurze Andante con moto E-Moll — eine dramatische Szene könnte man es nennen. Beethoven soll dabei an Orpheus gedacht haben, wie er die Mächte der Unterwelt anfleht und endlich erweicht. Wie er uns im Larghetto des Violinkonzerts nach den idyllisch heiteren Bildern irdischen Glückes, die im ersten Satz an uns vorübergleiten, mit sich emporzieht zu weltfernen verklärten Regionen, so schreckt er uns hier aus den seligen Träumen, in die der erste Satz uns gewiegt, mit rauher Hand auf und läßt uns einen Blick in nachtdunkle Tiefen tun. Drohend schreitet das Thema des Orchesters mit seinen energischen

Rhythmen daher, wie eine Mahnung, nicht zu vertrauensvoll sich dem Glück des Augenblicks hinzugeben. So erscheint es ganz natürlich, daß das Schlußrondo mit seinem leicht beschwingten Thema leise, als wage es sich nicht recht hervor, anhebt. Erst allmählich sammelt es Mut zu ungedämpftem Frohsinn. Die dialogische Form des zweiten Satzes kehrt auch im dritten wieder, nur während sie dort durch die poetische Idee bedingt wurde, stellt sie sich hier als ein launiges Spiel zweier lustigen Kämpen dar, die in friedlichem Wettstreit ihre Kräfte messen. Sehr eigenartig ist das zweite Thema, vom Klavier in strenger Zweistimmigkeit über einem Orgelpunkt der Celli geführt. Etwas wie eine Vorahnung des Freudenchores der Neunten Symphonie weht uns daraus entgegen.

Beethoven hat zum ersten und letzten Satz selbst Kadenzen geschrieben, zum ersten sogar ihrer zwei, die zweite ungleich brillanter als die erste, beide aber, wie fast alle von ihm hinterlassenen, dem Hauptzweck der Kadenz, dem Spieler Gelegenheit zu geben, sein technisches Können ins hellste Licht zu setzen, wenig genügend.

Op. 59. Drei Quartette für zwei Violinen, Viola und Violoncell. Erschienen 1808. S. S. 196—198.

Nr. 1 in F-Dur.

Erster Satz. Wie verloren in stilles Sinnen hebt der Satz, das Thema im Cello, an. Sechs Takte lang, als halte ihn ein einziger Gedanke fest, bleibt Beethoven unbewegt in F-Dur, dann im siebenten wendet er sich, ein echt Beethovenscher Zug, unerwartet auf dem schlechteren Taktteil zur neuen Harmonie (dem Dom.-Sept.-Akkord), die nun, während die erste Geige das Thema übernimmt, ihrerseits elf Takte lang festgehalten, in allmählicher Steigerung — der hellere Klang der Geige und ihr Hinaufsteigen in immer höhere Lagen deuten schon an, wie der vorher sinnend nach innen gekehrte Blick sich immer heller nach außen wendet — in ein fortissimo und damit in ein neues energisch einsetzendes Motiv führt, das nach einem momentanen Schwanken in eine stillvergnügliche Stimmung umschlägt. Als deren Ausdruck erscheint (30. Takt) ein reizvolles, wie leiser Hörnerklang anmutendes, von den beiden Geigen gebrachtes Motiv, das dann von Cello und Bratsche wiederholt wird — man übersehe nicht seine engen Beziehungen zum zweiten und dritten Takt des ersten Themas! Ein viertes, frisch und kräftig ausgreifendes Motiv im Cello leitet zum zweiten Thema (C-Dur, 60. Takt). Wenn wir dieses weiche und dabei so warm empfundene Thema mit dem früheren hörnerartigen vergleichen, so erkennen wir sofort, daß, wie sie beide aus ähnlichen Gefühlsströmungen hervorgegangen sind, auch ihre musikalische Gestaltung fast identisch, das erstere eine

Art Figurierung des zweiten ist. Man beachte, wie beide Male das viertaktige Motiv zweimal kommt, wie beide erst auf der Tonika weilen, dann zur Dominante sich wenden, beide in der melodischen Gestaltung zuerst nach unten, dann in schwungvollem Zuge nach oben und dann abermals nach unten führen — im 12. und 13. Takt des zweiten Themas hören wir dann einen deutlichen Anklang an das Hornthema. Eine Triolenfigur, nach der ersten Geige von allen Instrumenten übernommen, hält die heiter gehobene Stimmung fest, bis ein plötzlicher Umschlag die des Anfangs zurückbringt. Das ist das Material des Satzes, überreich und doch in jedem Zuge derselben Stimmung entsprungen und durch ein verwandschaftliches Band zusammengehalten. Diese Stimmung beherrscht auch die ganze Durchführung, sie schließt sich — auch ein neues Element — ohne die sonst übliche Wiederholung des ersten Teiles unmittelbar an diesen an und läßt die verwandtschaftlichen Beziehungen der Themen zueinander noch deutlicher werden. Wir können auf das einzelne nicht weiter eingehen, hervorgehoben sei nur noch die Stelle, wo die Geige wie improvisierend über den gehaltenen Akkorden der anderen Streicher schwebt, ferner das, wie in stillem Widerstreit der Gefühle aus der Achtelfigur des ersten und zweiten und einem anderen entschlosseneren Motiv als Gegenthema sich entwickelnde Fugato und der überraschende Eintritt der Reprise, die, während die Geige die vorher begonnene Passage fortsetzt, unerwartet im Cello das erste Thema eintreten läßt. Da das energische zweite Motiv am Schluß der Durchführung die Überleitung zur Reprise vermittelt, so geht das erste jetzt sofort in das Hornmotiv über. Das zweite Thema tritt diesmal zuerst in der Bratsche zu einer bewegten Figur der ersten Geige auf. Dieser belebtere Charakter wird von hier an beibehalten und wie um zu zeigen, wie das frühere passive Sinnieren jetzt einem lebensfrohen Betätigungsdrang gewichen ist, so stimmen die vier Instrumente das erste Thema fortissimo mit fast orchestraler Wirkung an; immer wieder wird es dann in den verschiedenen Instrumenten zu belebten Triolenfiguren angedeutet, bis es nach nochmaligem Aufschwung zum fortissimo in den höchsten Lagen der Geige leiser und leiser verklingt — wie ein verklärter Glanz stiller Heiterkeit ruht es jetzt über ihm. — Wir haben länger auf diesem Satz geweilt, um nachzuweisen, wie die musikalische Gestaltung durchaus auf psychologische Quellen zurückdeutet, wie ihre Einzelheiten, sowohl was den thematischen Gehalt als die Entwicklung des Ganzen betrifft, durchaus nur Spiegelung der in natürlicher Entwicklung fortschreitenden Stimmungen sind.

Der zweite Satz, Allegretto vivace e sempre scherzando, hebt mit einem fast grotesk launigen Thema an. Aber rasch schlägt die Stimmung um, ein schöner gefühlsschwerer Gesang schließt sich unvermittelt an — übermütige Lustigkeit

und weiches Fühlen in schnellem Wechsel, wie immer, wo Beethovens Humor zum Durchbruch kommt; und wie so oft, sucht er auch hier gewaltsam der ernsteren Stimmung Herr zu werden, indem er fortissimo mit dem ersten Motiv dazwischen fährt. Eine Zeitlang hat dieses ausschließlich das Wort, der Meister läßt seiner tollen Laune in immer neuen überraschenden Wandlungen die Zügel schießen, dann wieder eine Wendung und, ein fast volkstümlich einfaches Thema in F-Moll (115. Takt) erklingt. Aus diesem Material baut sich ein Satz auf, der uns, wenn wir daran denken, daß er an die Stelle der alten Menuett getreten ist, den ungeheuren Abstand zwischen der älteren und der Beethovenschen Kunst deutlicher denn je vor Augen bringt, ein Satz von einer geradezu verblüffenden Fülle der Einfälle. Wie tief der Humor Beethovens im Gefühl wurzelt, erkennt man so recht aus dem Schluß: jener schöne Gesang drängt sich machtvoll hervor, gedämpft nur antwortet das erste Motiv, gespenstisch huscht es durch die Instrumente, fern verklingend — dann wie mit gewaltsamem Entschluß bringen ein paar Fortissimoschläge das Ende herbei.

Es ist schwer, Worte für die Schönheit des nächsten Satzes Adagio molto e mesto F-Moll zu finden. Er baut sich auf eine jener wie vom Himmel gefallenen Melodien auf, die uns bei jedesmaligem Hören von neuem in tiefster Seele ergreifen. Jene stille Wehmut, aus der im letzten Grunde allein ein Satz wie der zweite emporblühen konnte, bricht hier übermächtig hervor, ebenso wie der trotzige Übermut, mit dem der Meister ihrer doch Herr zu werden sucht, im letzten Satz erst zu seinem vollen Recht kommt.

Die Violine bringt jenen schmerzvoll klagenden Gesang zuerst, das Cello wiederholt ihn von einer Begleitmelodie der Geige umrankt — wie hier jedes Instrument seine eigene Sprache spricht, wie jede Note auch in den Mittelstimmen eigenes Leben hat, man muß sich Takt für Takt in die Herrlichkeiten dieses Satzes vertiefen, um das zu begreifen. Ein zweites Thema (C-Moll, 46. Takt), vom Cello eingeführt, folgt, wieder ein den Noten des Dreiklangs entnommenes Thema, das in seiner Einfachheit und Ruhe so wohltuend mit der Überschwenglichkeit des ersten kontrastiert. Nach und nach steigert sich der Ausdruck auch hier bis zur Leidenschaft, das Thema wird in As-Dur mit Wendung über Des-Dur, Cis-Moll, D-Dur nach G-Moll wiederholt, das Anfangsthema schreit wie in abgerissenen Seufzern in allen Instrumenten auf, bis eine zarte Des-Dur-Melodie tröstend den Sturm beschwichtigt. Wie dann das Hauptthema zurückkehrt, jetzt in der ersten Geige, von wogenden Figuren und Tremolos der zweiten Geige und Bratsche begleitet, während das Cello in leisem Pizzikato mitgeht, wie die Melodie im dritten Takt, als wolle das Empfinden alle Bande sprengen, plötzlich in die obere Oktave steigt, wie sie dann ein

drittes Mal in der zweiten Geige erscheint, die erste einen Gegengesang anstimmt, um sich ihr im dritten Takt zu vereinigen und nun den über alles herrlichen Gesang mit ihr zusammen zu noch gesteigerter Eindringlichkeit zu erheben, all das bedeutet einen Vollklang von Empfindung und Schönheit, der nicht beschrieben, der nur gehört und genossen werden kann. Allmählich wird die Stimmung besänftigter, wie tief aufatmend ergeht sich die erste Geige in leisen raschen Gängen, geht in einen Triller über und setzt ihn fort, während der letzte Satz mit einem „Thème russe" im Cello anhebt. Von hier ist alles feuriges Leben, ein stürmisches Sich-Hingeben an die Lust des Daseins. Der Satz ist in Sonatenform mit drei Themen, das zweite besinnlicher (zweite Geige C-Dur, 45. Takt), einen Augenblick sogar wie in schmerzlicher Erinnerung sich nach Moll wendend, doch rasch stellt das dritte (a tempo) mit seinen energischen Rhythmen, seinem hellen Aufschwung die kraftvoll frohe Stimmung wieder her; die Durchführung hält sie fest, sie wächst am Schluß der Reprise zu hellem Jubel an, wird in der Coda (nach der Fortissimofermate), wo die zwei Motive des russischen Themas, wie in toller Lust auf den Kopf gestellt, in umgekehrter Folge erscheinen und ein neues lustiges Spiel sich daraus entwickelt, zu höchstem Übermut gesteigert, dann wieder auf dem Höhepunkt dieses dionysischen Jubels ein Abbrechen, ein Sich-Auf-Sich-Selbst-Besinnen, das Thema jetzt Adagio wiederkehrend, leiser und leiser bis zum ppp verklingend, als sei das Ganze nur ein Traum gewesen, von dem ein fernes Erinnern allein geblieben — dann ein jähes Aufwachen, und ein kurzes Fortissimopresto führt energisch den Schluß herbei.

Daß wir im Vorstehenden nicht mehr als Fingerzeige gegeben haben, daß nur das Studium des Werkes selbst seine Größe und Schönheit ganz erschließen kann, ist selbstverständlich. Viel wäre beispielsweise noch über die Art zu sagen, wie Beethoven hier jedem der Instrumente seine eigentümlichsten und äußersten Wirkungen abgerungen hat, wie er die Geige bis in ihre höchsten Register hinauf benutzt und ihr die schwierigsten technischen Aufgaben stellt, wie er unter Hinzuziehung der Doppelgriffe, des Tremolo, des Pizzikato, bis an die letzte Grenze des durch ein Streichquartett Darstellbaren geht und oft die Farben mit dem Klange des Orchesters im Ohr mischt. Doch uns lag vor allem daran, das Werk als Stimmungsgemälde dem Leser näher zu bringen und ihn damit einen Blick in die Seele des Meisters, ihre nachtdunklen Tiefen, ihre lichtstrahlenden Höhen tun zu lassen.

Zweites Quartett in E-Moll.

Vom F-Dur- zum E-Moll-Quartett, es stellt unzweifelhaft einen Abstieg dar. Freilich, wie konnte es auch anders sein? Auf den Höhen, zu denen er sich in jenem in selbstvergessenem, kühnem Fluge aufgeschwungen, konnte auch

ein Beethoven nicht lange weilen. Und so hat man, wenn man vom F-Dur- zum ersten Satz des E-Moll-Quartetts kommt, die Empfindung, als sei Beethoven aus einer Welt, wo die Stimme des Einzelnen in einer kosmischen Polyphonie verklingt, in welcher die ganze Menschheit von ihrer ewigen Trauer und ihrer ewigen Lust singt, herabgestiegen zur Erde und zum Einzelerleben. Schon äußerlich deutet sich dieser Unterschied in mehr als einem Zuge an: während Beethoven im ersten Quartett über alle Konventionen hinausgeht, haftet er im zweiten fast zu ängstlich an ihnen, nicht nur der erste Teil, sondern sogar auch der ganze zweite (Durchführung und Reprise) soll wiederholt werden, wie Haydn und Mozart das oft zu tun liebten. Daß damit ein Fortschreiten der Stimmung nach einem Ziel hin unmöglich gemacht wird, liegt auf der Hand. Das allein schon deutet darauf hin, daß es keine so starke innere Erregung war, die Beethoven diesmal inspirierte. Auch die Spieler werden jetzt rücksichtsvoller bedacht, die höchsten Lagen der Instrumente seltener angewandt, kaum irgendwo orchestrale Wirkungen angestrebt, alles ist einfacher, durchsichtiger und auch die Themen sind — ich möchte nicht sagen gewöhnlicher, aber naheliegender.

Erster Satz. Zwei Fortissimoschläge eröffnen das Werk — ein Takt Pause folgt und läßt uns mit Spannung das Kommende erwarten. Welche fast sprachvolle Bedeutung die Pausen in den Werken Beethovens haben, kann man an einem Beispiel wie dieses so recht erkennen. Sie zerreißen, unterbrechen nie im üblichen Sinne, sondern wirken wie das Ausholen zum Schlage, wie das Atemholen vor besonders pathetischem Erguß, wie ein Sich-Besinnen und Sich-Sammeln. Das letztere ist der Eindruck, den man hier von ihnen empfängt: das Thema, eine Umbildung jener zwei Akkorde ist erregt abgerissen, stoßweise setzt es mehrere Male an, jedesmal vorher die Pause, ein Sich-Besinnen und -Zusammenraffen; in schmerzlich schöner, melodischer Steigerung wird es fortgeführt (man beobachte, wie selbständig hier jede Stimme zu der Gesamtwirkung beiträgt). Ein überaus einfaches gesangliches zweites Thema (G-Dur erste, dann zweite Geige, 38. Takt) sänftigt die bisherige Unruhe und läßt sie bis zum Schluß des ersten Teiles nicht wieder aufkommen, der mit einem kurzen, urwüchsig heiteren Thema endet. Der Satz braucht uns nicht länger aufzuhalten, Gehalt und Gestaltung sind so klar, daß sie keines erklärenden Wortes bedürfen.

Der zweite Satz (Molto Adagio — con molto di sentimento, setzt Beethoven hinzu) beginnt mit einem gebetartigen achttaktigen Thema, das von zweiter Geige und Viola in Oktaven wiederholt wird, während die Primgeige dazu eine neue, reicher figurierte Gegenmelodie ausführt. Es wird erzählt, Beethoven sei die Idee dazu gekommen, als er einmal nachts lange den gestirnten

Himmel betrachtete und an die Harmonie der Sphären dachte. Aber nicht einen Wiederhall der letzteren dürfen wir hier suchen, sondern nur einen Nachklang der andachtsvollen Stimmung, die ihn bei dem Gedanken an die Unendlichkeit des Alls und die Größe des Schöpfers ergriff. Eine Zusatzmelodie (17. Takt) von kindlich gläubiger Einfachheit, die nach der zweiten Geige ganz oder teilweise auch von den anderen Instrumenten übernommen wird, führt zu einem zuversichtlich energischen Thema in H-Dur (Bratsche und Cello, 27. Takt), einer dreitaktigen Bildung, durch Wiederholung zur sechstaktigen erweitert. Die frühere, andächtige Stimmung kehrt wieder, sie erfüllt auch ein neues Motiv in der Viola (37. Takt), zu dem die Geige sich in Triolengängen ergeht, die wie ein Blick in unendliche Fernen sich zu den höchsten Lagen emporschwingen. Doch wir haben genug gesagt, um den Satz zu charakterisieren — was aus ihm spricht ist nicht der ekstatische Überschwang des Gefühls, der andere Adagios Beethovens erfüllt, sondern eine still verklärte Glaubensseligkeit.

Ein Gefühl suchenden Sehnens durchzieht das folgende Allegretto, den eigentümlichsten Satz des Werkes. Mit seinem schwebenden Rhythmus, der seinen Charakter durch die konsequent durchgeführte, regelmäßige Betonung des zweiten Viertels erhält, weist das Stück ahnungsvoll auf Ausdrucksweisen der Romantiker, besonders Schumanns hin. Im Trio (E-Dur) hat Beethoven wieder eine russische Melodie verwandt, die zu laufenden Passagen anderer Instrumente kontrapunktisch zuletzt in der Engführung (Cello, Bratsche, zweite Violine, erste Violine) behandelt wird. Sein kräftig heiterer Ton geht am Schluß in einen sinnig weichen über und die Wendung nach Moll bereitet die Rückkehr des Allegretto vor, nach welchem nach Beethovens Vorschrift noch einmal das Trio und wieder das Allegretto gespielt werden soll. Es ist, als habe er, wie im ersten Satz so auch hier, den Rahmen künstlich erweitern wollen — ein innerer Grund scheint dort wie hier für diese Wiederholungen nicht vorhanden.

Über das ruhelose Sehnen des dritten schwingt sich des Meisters Humor im letzten Satz zielbewußt kräftig empor. Keck springt uns das energisch rhythmisierte Hauptthema in C-Dur entgegen, eine plötzliche Wendung nach E-Moll kann die Stimmung nur einen Augenblick trüben, rasch entreißt er sich ihr und kehrt zur ersten zurück. Wie Beethoven von diesem ersten Thema Gebrauch macht, verlohnt eingehendstes Studium, es bedeutet zugleich eine wahrhaft staunenswerte Unerschöpflichkeit in der Verwertung des gegebenen Materials und ein höchst weises Haushalten mit der erfinderischen Kraft. Jedes seiner Motive (der erste, vierte, siebente, achte, neunte Takt) gewinnt später selbständig Wichtigkeit und wird der Keim neuer geistreicher Bildungen. Viermal

kehrt das Thema hintereinander wieder, das letztemal schon bereichert durch ein nachahmendes Spiel der zweiten Geige. Aus Takt acht und neun zusammen mit Takt eins entwickelt sich das Folgende, das als Überleitung zum zweiten Thema (H-Moll, 70. Takt) dient — energisch vorwärts strebend ruft es irgendwie doch die Erinnerung an das Allegretto wach, es ist, als sei das suchende Sehnen desselben hier zu zielbewußter Kraft gewandelt. Die Rückkehr zum ersten Thema wird wieder durch ein launiges Spiel mit einem kleinen Motiv daraus (siebenter Takt) vorbereitet, das zuerst leise durch alle Instrumente huscht, bald in der Tiefe, bald in der Höhe erscheint und dann in raschem Crescendo in das Forte des ersten Themas mündet. Ein ähnliches Spiel an gleicher Stelle ist uns schon öfter begegnet (F-Moll-Sonate op. 2, G-Dur-Sonate op. 14, Waldsteinsonate usw.). Dreimal hören wir das Thema wieder, dann werden die halben Noten, die vor der dritten Wiederkehr auftreten, zu einem neuen, selbstbewußt hinschreitenden Thema ausgeführt, das von raschen, aus Takt vier entwickelten Passagen begleitet wird. Die markige Episode steht in so scharfem Gegensatz zum Vorhergehenden, daß das erste Thema bei seiner Wiederkehr (B-Dur) sich zuerst nur gleichsam ängstlich, pianissimo, hören läßt, aber bald ermannt es sich wieder und nun erhält es im Cello eine neue rhythmische Abwandlung mit humoristisch trotzigem Einschlag und wird von den anderen Instrumenten nachgeahmt, bis sich Takt neun meldet und das Feld bis zum Wiedereintritt des zweiten Themas (E-Moll) behauptet. Von hier geht alles seinen Gang wie vorher, nur daß das erste Thema jetzt durch ein reizvolles kontrapunktisches Spiel neues Interesse erhält. In der Coda spielt Takt acht eine bedeutsame Rolle — einen Augenblick schwankt die Stimmung, zu heftigem Fortissimo gesteigert schlägt sie plötzlich um, ein Abbrechen, eine Pause — dann dasselbe Motiv nachdenklich leise; wieder dieselbe Steigerung, dasselbe Abbrechen, wieder ein Stocken — dann geht es zurück in das erste Thema sempre fortissimo und mit einem Piu Presto, in welchem die Instrumente den ersten Takt jetzt in E-Moll in tollem Wirbel einander zuwerfen, stürmt der Satz zum Schluß. Fassen wir den Eindruck des Ganzen zusammen, so ist es nicht die Heiterkeit des gewonnenen Friedens, die diesem Satz sein Gepräge gibt, sondern der männlich starke Mut, der sich über zweifelnde Schwäche erhebt und in erlösendem Humor Vergessen findet. Und dieses Kraftbewußtsein erfüllt auch

Das dritte Quartett in C-Dur, das nicht mit Unrecht das Heldenquartett genannt wird. Denn in ihm haben wir wieder eines jener Werke, in denen der Meister, nachdem er durch den Anhauch seines Genies die finstern Nebel, die sich um ihn zusammengeballt, verscheucht, nachdem er aus inneren Kämpfen sich zum Licht durchgerungen, in dem stolzen Gefühl seiner Stärke und seines

Könnens allein schon den Antrieb und den Inhalt für neues Schaffen findet. Kraftstrotzendes, heiteres Leben pulsiert in dem Quartett, nur die Einleitung ist wie ein träumendes Hindämmern. Mit den zwei Schlägen, die das Allegro vivace eröffnen, ist der Bann gebrochen und nun haben wir nicht mehr, wie in so vielen anderen Werken Beethovens einen Erwachenden, sondern einen Wachen, nicht einen Genesenden, sondern einen Genesenen vor uns. Die Thematik ist, wie das so oft bei Beethoven der Fall ist, wenn es kein seelisches Erlebnis ist, was ihn inspiriert, nicht sonderlich gewählt oder charakteristisch. Sie erinnert sowohl im ersten als im Übergangs- und zweiten Thema (48. Takt G-Dur, erste Violine mit Nachahmung in Bratsche und Cello) in ihrer behaglichen Fröhlichkeit an ältere Vorbilder. Im dritten Thema (70. Takt) taucht ein Anklang an eines der vierten Symphonie auf. In der Durchführung fällt die klavieristische Art der Passagen und als eine echt Beethovensche Kühnheit die Stelle auf, wo Cello und Bratsche in Terzen den Terzen der Geigen in scharf dissonierenden Vorhalten folgen.

Daß die Coda gegen Beethovens sonstige Gepflogenheit — man ziehe beispielsweise das erste und zweite Quartett zum Vergleich heran — nur wenige Takte lang ist, mag als Bestätigung des über die Art des Werkes Gesagten dienen.

Ganz aus dem Rahmen des übrigen fällt der nächste Satz, Andante con moto quasi Allegretto, A-Moll. Der schmerzlich melancholische Ausdruck, den er schon durch den beständigen Gebrauch der harmonischen Tonleiter mit ihrem übermäßigen Sekundschritt erhält, läßt sich im Zusammenhang des Ganzen schwer erklären. Ein fremdartiger Hauch liegt über dem Satz, etwas von dem Ton alter schottischer Balladen; der Schluß des A-Moll-Teiles mit der viermaligen Wiederholung der Schlußformel, Dominante Tonika, über dem Orgelpunkt A, das kindlich spielerige, an das erste Thema des Finales des E-Moll-Quartetts erinnernde zweite Thema in C-Dur mit seiner viermaligen Wiederkehr, alles das erhöht den balladesken Eindruck. Der Satz steht innerhalb des Beethovenschen Schaffens ganz für sich da, ein neuer Beweis der Vielgestaltigkeit seines Genies. Seine Anordnung ist: A-Moll-Teil, Übergangsteil zum zweiten Thema, danach Verarbeitung des Übergangsteils erst, dann des zweiten Themas und Wiederholung des A-Moll-Teils.

Der nächste Satz Menuetto mit der Vortragsbezeichnung gracioso verdankt sein Dasein in der Hauptsache wohl der Konvention, die für ein Quartett vier Sätze verlangte. Daß Beethoven hier wieder einmal auf die Form der Menuett zurückfiel, deutet allein schon darauf hin, daß eine innere Nötigung für diesen Satz nicht vorhanden war — oder wollte er durch die altväterische Form den Hörer in Stimmung für das kontrapunktische Meistergebilde des Finales ver-

setzen? Daß die Coda der Menuett als Einleitung des letzteren dient, scheint diese Vermutung zu bestätigen.
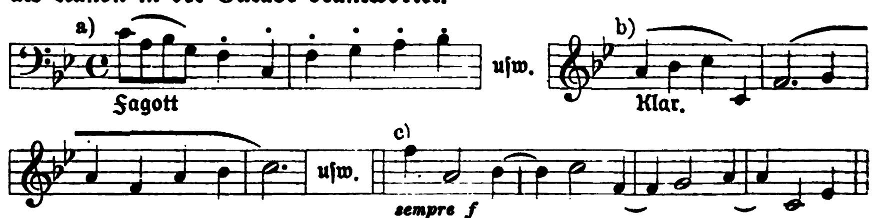
Erst mit diesem Finale reckt sich Beethoven wieder in seiner ganzen Kraft auf. Wie eine jubelnde Fanfare ist dieses in gewaltigem Schwung dahinstürmende Stück. Hier hat einmal die Arbeit auf die innere Erregung, nicht wie sonst die innere Erregung auf die Arbeit, befruchtend gewirkt. Man fühlt, wie die Freude an der Beherrschung der schwierigen Formen seine Phantasie beschwingt, so daß diese Formen nichts Selbstzweckliches mehr haben, sondern als der spontane Wiederhall einer dithyrambisch erhobenen Stimmung erscheinen. Der Satz ist als Fuge gedacht, aber dieselbe Freiheit, die ihn später die kontrapunktischen Formen in poetischem Geiste ausgestalten ließ, leitete Beethoven auch hier solcher Art, daß sie nicht als ein Zwang, sondern eher als eine Kraftquelle wirken: wenn die Instrumente nacheinander das Thema bringen, so ist es, als gehorche er nur einem überströmenden Drange, der seine Freude immer wieder heraussingen muß; wenn er die komplizierteren kontrapunktischen Kombinationen der Hinzunahme eines zweiten Themas, der Umkehrung, der Engführung heranzieht, so ist es, als könne er sich gar nicht genug tun, als suche er nach immer reicheren volleren Tönen, zu verkünden, was ihn erfüllt. Und dabei ist es ihm zu gleicher Zeit in bewunderungswürdigster Weise gelungen, die Fugenform mit der Sonatenform zu verschmelzen und dadurch dem Satz jene Übersichtlichkeit im Aufbau zu geben, deren Mangel die Fugenform gewöhnlich so schwer verständlich für den Laien macht. Nach althergebrachter Weise wird das weit ausgesponnene Thema zunächst von den vier Instrumenten (Bratsche, zweite Violine, Cello, erste Violine) nacheinander abwechselnd in C- und G-Dur gebracht, dann nach einer reizvollen Episode, die später noch öfter wiederkehrt, leitet ein viertaktiger Gang der ersten Geige zum zweiten Thema (G-Dur, 64. Takt), das mit seinen durch alle Instrumente gehenden Nachahmungen sich trefflich dem Stil des Ganzen anpaßt. In der Durchführung erhalten wir zuerst den Anfang des Fugenthemas, zugleich mit seiner Umkehrung, wozu sich dann das Cello in Engführung gesellt; dieselbe Kombination kehrt noch des öfteren wieder. Das Ende der Durchführung wird mit dem lang gehaltenen Dominantseptimenakkord auf G (fortissimo) erreicht. In der Reprise gewinnt das Thema einen neuen Reiz durch ein neu hinzutretendes, siegesgewiß in halben Noten einherschreitendes Thema, im übrigen nimmt alles seinen Verlauf wie zuvor, wieder führt ein Gang der Geige zum zweiten Thema, jetzt in C. Zu hellem Jauchzen steigert sich die kraftvoll freudige Stimmung in der Coda, wenn erstes und neues Thema zur Begleitung schmetternder Triller zusammenklingen und ganz am Schluß nach einem Augenblick erschöpften Atemholens die vier Instrumente

zusammen in rasendem Laufe dahineilen und fanfarenartig vier Takte lang den C-Dur-Akkord in allen Lagen wiederholen.

So bildet dieser Satz einen hymnisch jubelnden Ausklang und einen würdigen Abschluß der grandiosen Trias, die, indem sie das Ausdrucksgebiet des Streichquartetts in ungeahnter Weise erweiterte, die ganze Gattung in eine neue Sphäre rückte.

Op. 60. Vierte Symphonie in B-Dur. Erschienen 1809. S. S. 200.

Nach dem, was wir an anderer Stelle über ihren allgemeinen Charakter gesagt haben, braucht uns das einzelne nicht lange aufzuhalten. Die Symphonie ruft unwillkürlich die Erinnerung an das C-Dur-Quartett wach, nicht durch die Ähnlichkeit des Stimmungsgehaltes, sondern besonders auch dadurch, daß in beiden Werken dem eigentlichen ersten Satz eine Einleitung vorausgeht, die nebelhaft undeutlich in ihren Umrissen wie ein dumpfes Hinbrüten nach hartem Erleben erscheint, aus dem mit mutigem Entschluß sich der Wille zum Leben und zum Genuß des Daseins losringt. Das erste ist wieder eines jener ureinfachen, aus den Noten des Dreiklangs gebildeten Motive, wie sie uns bei Beethoven schon so oft begegnet sind. Beschwingten Fußes kommt es dahergetänzelt, hält sinnend an (fünfter bis achter Takt), setzt dann heiter seinen Weg fort und hemmt seinen Schritt auch nicht, wenn die Stirn sich für einen Augenblick in nachdenkliche Falten legt (I. Thema im Fagott). Für einen Augenblick nur, denn im nächsten glättet sie sich mit dem ländlich naiven zweiten Thema (a) wieder und wie zum Ausdruck der Einigkeit mit sich selbst wird der reizende Gesang der Klarinette (b), der sich anschließt, vom Fagott als Kanon in der Oktave beantwortet.



Ein kräftiges Schlußthema (c) folgt (im Keime schon in dem energisch auftrotzenden Übergang zum zweiten Thema vorhanden), dessen Synkopenbewegung nicht wie so oft den Eindruck des Zauderns, sondern im Gegenteil den mutigen Vorwärtsdrängens hervorruft. Die Durchführung baut sich fast ganz auf das erste Thema auf, aber seiner heiteren Beweglichkeit mischt sich jetzt ein Zug schwärmerischer Innigkeit in Form eines schönen gesanglichen Motives bei. Die ganze Zauberwelt der Romantik tut sich vor uns auf, wenn

nach dem vier Takte hindurch fortgesetzten, allmählich zum Flüstern abgedämpften verminderten Septimenakkord auf E plötzlich ppp der Fis-Dur-Akkord ertönt, leise eine Pauke dazu grollt und dann jene nachdenkliche zweite Hälfte des ersten Themas uns wie aufsteigende Nebel umspinnt, aus denen sich der spannende Quart-Sechs-Akkord auf F loslöst. Alles ist jetzt stumme Erwartung, die durch den erneut einsetzenden pp-Paukenwirbel auf B erhöht wird. Über ihm hebt nun ein geheimnisvolles Treiben an — wie Spukgestalten huscht es mit jenem kurzen blitzartig aufflackernden Motiv, mit dem das erste Thema sich nach der Einleitung ankündigte, durch die Streicher dahin; allmählich strafft es sich energischer zusammen und mit mächtigem Crescendo führt es die Reprise herbei. Wieder ein Einfall von verblüffender Wirkung am Schluß der Durchführung, wieder jenes Spielen mit einem kurzen Motiv, dem wir nun schon häufiger begegnet sind. Wie im C-Dur-Quartett ist auch hier die Coda ungewöhnlich kurz, sie hat nur die Bedeutung einer Schlußfanfare.

Das Adagio, einfacher im Gehalt und dementsprechend auch in der Gestaltung, besteht aus einem achttaktigen, von wärmster Empfindung beseelten Gesang, der, eingeleitet durch eine paukenartige, straff rhythmisierte Figur der zweiten Geigen, zuerst von Streichern, dann von Holzbläsern gebracht wird. Ein Nachsatz führt zu einer Stelle von entzückender Wirkung, wo der Gesang der Klarinette von anmutigen Figuren der ersten und dem Pizzikato der zweiten Geigen begleitet wird und dieser zu einer anderen, gleich originellen, wo die Bässe Pianissimo jene paukenartige Figur fünf Takte lang zu murmelnden Figuren der Celli und einem schönen Gesang der Fagotte fortführen. Die dunkle Färbung dieser Episode steht in reizvollstem Kontrast zu der durchsichtig lichten der vorhergehenden. Wieder wird das Thema jetzt von den Streichern, nur reicher figuriert, aufgenommen; statt es aber, wie das erstemal, einfach zu wiederholen, führen es die Bläser Fortissimo in Moll weiter. Die wenigen trotzigen Takte genügen, um der Gefahr, das Gemälde durch fortgesetzte Benutzung zarter Farben weichlich wirken zu lassen, zu begegnen. Wieder folgt eine Episode von eigenartigem Zauber: zuerst ein Zwiegesang der zweiten und ersten Geige, danach das paukenartige Motiv erst im Fagott, dann in Celli und Bässen und endlich — man bewundere Beethovens weise Ökonomie! — zum erstenmal in den Pauken selbst, dazwischen wie ein Aufseufzen der erste Takt jener Mollwendung des Themas. Jetzt kehrt der ganze erste Teil in reicherer Ausstattung wieder; aus seiner letzten Episode entwickelt sich die Coda, die noch einen besonders originellen Effekt ganz am Schluß bringt, wo nach einem rauschenden Gang der Streicher und Fortissimoakkorden der Bläser die Pauken plötzlich noch einmal pianissimo das Anfangsmotiv ausführen. Man sieht, daß, was diesem Adagio vielleicht an Vertiefung abgeht,

es reichlich durch die warme Schönheit, die in jedem Takte strahlt, und die Fülle genialer Einzelheiten ersetzt. Ein feuriges Allegro vivace bildet den dritten Satz. Beethoven vermeidet diesmal die nähere Bezeichnung Scherzo oder Menuett. Auch hier ist das Thema aus den Tönen des B-Dur-Akkordes gebildet, und es ist das nicht die einzige Ähnlichkeit mit dem des ersten Satzes, denn auch hier folgt vier frisch bewegten Takten eine nachdenklichere, hier noch weiter ausgesponnene Stelle. Das Trio besteht aus einer sinnigen Melodie der Holzbläser, die von ihnen zweimal, dann nach kurzer Unterbrechung ein drittes Mal zu einer rollenden Begleitung der Streicher ausgeführt wird und nach einer Steigerung zum Fortissimo in einem reizend neckischen Dialogspiel zwischen Bläsern und Streichern immer leiser verklingt, um dann mit rascher Steigerung ins Allegro vivace zurückzugehen. Wie im Allegretto des E-Moll-Quartetts kehren danach auch hier Trio und Allegro vivace noch einmal wieder.

Das Finale bildet den denkbar wirksamsten Abschluß eines Werkes, dessen Wesen nicht sowohl im Aufwerfen und Lösen seelischer Probleme als in freudiger Lebensbetätigung besteht. In fast unablässiger rascher Bewegung, die ihr Stichwort von dem beinah grotesk rührigen Eingangsmotiv nimmt, braust es an uns vorüber. Die ruhigere Stimmung, die das zweite Thema heraufbeschwören möchte, wird rasch wieder verdrängt, mürrisch fährt ein Motiv des ersten dazwischen. Die Durchführung wird durch die unausgesetzte Fortführung der Sechzehntelbewegung charakterisiert, während die Eröffnung der Reprise durch das schwerfällig daherhumpelnde Fagott überaus komisch wirkt. So gibt sich der Satz von Anfang bis zu Ende als ein genialer Scherz, das kindliche Lächeln, mit dem uns der erste begrüßt, ist in ihm zum schallenden Gelächter Beethovens in seiner „aufgeknöpftesten" Stimmung geworden.

Op. 61. Konzert für Violine mit Begleitung des Orchesters in D-Dur. Erschienen 1809. S. S. 198f.

Wie in seinen Klavierkonzerten folgte auch hier Beethoven der Forderung der Sonatenform nach Wiederholung des ersten Teiles, indem er diesen zum erstenmal vom Orchester allein, das zweitemal vom Soloinstrument bringen ließ. Auch sonst bietet der Satz trotz seiner Breite in der formellen Gestaltung nichts, was der Erklärung bedürfte. In richtiger Erkenntnis des natürlichen Charakters der Geige, deren Klangfärbung und Klangmöglichkeiten sie viel mehr auf das Idyllische als das Heroische weisen, hat Beethoven sämtliche Themen in dieselbe milde Anmut getaucht. Geheimnisvoll und neckisch zugleich tritt ihnen das Paukenmotiv gegenüber, mit dem das Konzert anhebt und das, häufig wiederkehrend, der gleichmäßigen Heiterkeit des Satzes einen Beigeschmack von Pikanterie und Witz verleiht. Wie so oft, so bringt auch hier die

Durchführung kurz vor ihrem Schluß einen besonders genialen Einfall: die Violine ergeht sich in einer neuen Melodie, die wie eine freie Improvisation in schönem Bogen sich aufschwingt; indem dadurch für einen Augenblick die Erinnerung an die älteren Themen verwischt wird, werden diese bei ihrem Wiedererscheinen in der Reprise mit neuem Reiz umkleidet.

Der zweite Satz (Larghetto) besteht aus einem kurzen, zehntaktigen lieblichen Thema, das zuerst von Streichern allein eingeführt, dreimal unter Hinzunahme verschiedener Bläser vom Orchester wiederholt wird und zwar zweimal von ebenso ausdrucksvollen wie zierlichen Arabesken der Sologeige umspielt, das drittemal allein. Nach kurzer einleitender Kadenz schließt sich ein Gesang der Geige an, eine jener visionären Eingebungen des Meisters, die uns das Wort: „Musik ist höhere Offenbarung als Wissenschaft und Philosophie" begreifen lassen. Weihevoll und von einer fast unirdischen keuschen Schönheit bemächtigen sich diese Töne unserer Seele bei jedesmaligem Hören mit derselben geheimnisvollen Kraft. Allmählich taucht das frühere Thema im Orchester, Pizzikato verhauchend, wieder auf, während es die Geige zu gleicher Zeit in den höchsten Lagen bringt. Sechs Takte schließen sich an, Takte von unbeschreiblichem Zauber. Noch einmal lauschen wir dem ganzen, jetzt noch reicher ausgeschmückten Gesang der Geige, eine letzte, wie aus weiter Ferne herüberklingende Erinnerung an das erste Thema, dann scheucht uns mit fanfarenartigem Fortissimo das Orchester aus unseren Träumereien auf. Dem Solisten ist hier Raum für eine Kadenz gelassen, nach der das Schlußrondo keck und lustig einsetzt. Es wäre unnötig, den Satz weiter auf seinem fröhlichen Wege zu verfolgen.

Wir wollen schließlich noch der meisterlichen Instrumentation gedenken, die kaum an einer einzigen Stelle der vollen Entfaltung des Geigentones in den Weg tritt, die die Orchestergeigen meistens in den tieferen Lagen benutzt und so reizvolle eigenartige Wirkungen durch die Verbindung der Sologeige mit den verschiedenen Bläsern erzielt (z. B. das Duett mit dem Fagott im letzten Satz). Daß die Schwierigkeiten des Soloparts außerordentlich große und nicht immer dankbare sind, ist bekannt. Dabei ist es der höchsten Bewunderung wert, wie virtuos das Instrument von dem Meister, der es selbst nie zur Beherrschung desselben gebracht hatte, behandelt ist — die vielen Änderungen, die er vor der Veröffentlichung noch mit dem Solopart vornahm, zeigen, wie ernst er darauf bedacht war, ihn so wirkungsvoll wie möglich zu gestalten. Überhaupt zeigt das Studium der Konzerte Beethovens, daß er sich stets bewußt blieb, daß ein Konzert vor allem für den Konzertvortrag bestimmt sei und er für ein gutes Einvernehmen zwischen Künstler und Publikum zu sorgen habe. Das konnte auf vielfache Weise geschehen: erstens, indem er den Solo-

part so reich als möglich ausstattete, zweitens dadurch, daß er dem Spieler mittels der Kadenzen Gelegenheit bot, seine speziellen virtuosen Eigentümlichkeiten zu entfalten und drittens, indem er seiner Musik, soweit ihm das möglich war, einen allem Problematischen fernen Charakter gab. Beethoven tritt damit in Gegensatz zu Mozart, der gerade in einigen seiner Klavierkonzerte (C-Moll, D-Moll usw.) ernstere Töne angeschlagen hat als in seinen sämtlichen sonstigen größeren Werken für oder mit Klavier.

Op. 62. Ouvertüre „Coriolan". Erschienen 1808. S. S. 203f.

Op. 63. Sonate für Pianoforte, Violine und Violoncello. — Übertragung von op. 4.
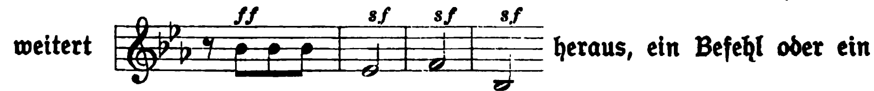
Op. 64. Übertragung des op. 3 für Pianoforte, Violine und Violoncello.

Op. 65. Szene und Arie „Ah perfido". Erschienen 1805. S. S. 66.

Op. 66. Zwölf Variationen für Pianoforte und Violoncello über das Thema „Ein Mädchen oder Weibchen". Erschienen 1798.

Op. 67. Fünfte Symphonie C-Moll. Erschienen 1809. S. S. 211—15.

Erster Satz. Gewichtig eröffnet das Schicksalsmotiv das Werk. Der Halt auf dem zweiten Takt gibt ihm die Geschlossenheit und Wucht eines Mottos, wir ahnen, daß diese vier Noten ein Programm im höheren Sinne bedeuten. Auf der tieferen Stufe wiederholt, mit der Schlußnote zu zwei Takten verlängert, bekommt es etwas ungemein Spannendes. Niemals wieder ist ein an sich so einfaches Motiv zu einem Auftakt von solcher Wirkung gestaltet worden. Aus diesem Motiv entwickelt sich das eigentliche erste Thema, nicht so, daß ein Instrument es als ein Ganzes vorführt, sondern so, daß taktweise erste Geigen, Bratschen, zweite Geigen die immer wieder jenem Motiv entnommenen Bausteine dazu zusammentragen und das volle Orchester den Schlußstein hinzufügt. Dadurch wird der Charakter des Motivs als Keim des Ganzen noch nachdrücklicher betont und zugleich, indem das Pochen bald hier, bald dort auftaucht, der aufregende Eindruck der Stelle erhöht. Eine machtvolle Steigerung führt nach Es-Dur. In dieser Tonart schmettern es Hörner jetzt erweitert
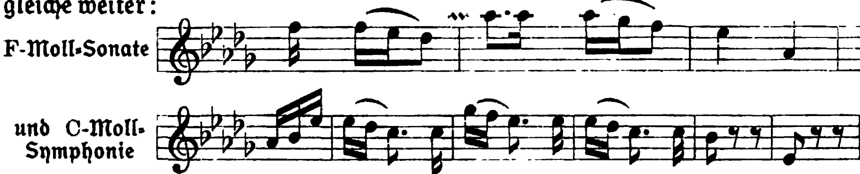


heraus, ein Befehl oder ein Urteil. Flehend erhebt das zweite Thema seine Stimme — die dreimalige Wiederholung der vier Eingangstakte, das drängende Anschwellen in den acht folgenden und die fünfmalige Wiederholung der Schlußtakte geben ihm etwas ungemein Ergreifendes, während das beständig wiederkehrende dumpfe Pochen

in Celli und Bässen die angstvolle Stimmung erklärt. Ein rascher energischer Gang der Streicher läßt es verstummen und das mit der Vollkraft des ganzen Orchesters wiederholte Pochmotiv schließt den ersten Teil. In der Durchführung kommt das letztere allein zu Wort. Gerade sie beweist, daß der Inhalt des Satzes nicht der Kampf mit dem Schicksal, sondern die bewundernde Anerkennung seiner Macht ist. Immer gewaltiger ertönt das Pochen und wenn es jetzt wieder in jener herrisch befehlenden Form auftritt, da wagt auch jene bittende Stimme sich nicht mehr hervor. Dreimal erschallt dieser Befehl, dann nehmen abwechselnd Bläser und Streicher die letzten Akkorde auf, ganz allmählich sinken sie vom Fortissimo zum geheimnisvollen Pianissimo herab, eine fast drückende, atemraubende Stille senkt sich hernieder — da kreischt grell in sie das Fortissimo des ganzen Orchesters hinein, noch einmal jene bange Stille und nun das Pochmotiv, immer mächtiger anschwellend, bis es in den Eingang zurück- und damit die Reprise einführt. Die letztere enthält einige bedeutsame Abweichungen vom ersten Teil, die erneut zeigen, daß Beethoven sie nicht mehr nur als eine formelle Notwendigkeit, sondern eine durch den ideellen Gehalt bedingte Fortspinnung und Steigerung der Hauptgedanken erfaßt. Ähnliches konnten wir schon früher beobachten, so wenn er die Reprise des ersten Satzes der D-Moll-Sonate op. 10 mit ergreifenden Rezitativen eröffnete, wenn er, bei der der F-Moll-Sonate („Appassionata") das erste Thema über dem drohend pochenden Orgelpunkt aufbaute und seinem trotzigen Sich-Aufbäumen neuen Nachdruck gab, indem er den Takt mit den stürmisch aufsteigenden Akkorden fünfmal (statt dreimal wie im Anfang) brachte; so wenn er der Reprise im ersten Satz des F-Dur-Quartetts in der früher erläuterten Weise einen wesentlich belebteren Charakter verlieh. In unserer Symphonie macht sich sofort der veränderte Eintritt des Hauptthemas bemerkbar, das jetzt, wo es den Höhepunkt einer großen Steigerung bildet, nicht, wie vorher, nur Streichern und Klarinetten, sondern dem ganzen Orchester zuerteilt ist. Tiefergreifend ist es sodann, wie am Schluß des Themas das früher ausgehaltene G der Geigen von der Oboe übernommen und zu einem klagenden Rezitativ ausgesponnen wird — ein rührend menschlicher Zug, als übermannte ihn plötzlich der Gedanke an die unergründliche Macht des Schicksals und die Schwäche des Menschen. Auch das zweite Thema wirkt jetzt noch eindringlicher, indem das erste Motiv nicht dreimal, sondern viermal wiederholt und auch in seinem drängenden Schlußteil um vier Takte erweitert wird. Die Coda gehört zu den allergenialsten Würfen Beethovens und ist dabei von einer erstaunlichen Durchsichtigkeit in Anlage und Ausführung. Wie im Vollbewußtsein seiner Macht reckt sich das erste Motiv auf. Auf dem verminderten Septimenakkord bricht es plötzlich ab, dann jenes herrisch gebietende Motiv, das

wir schon vorher so oft vernommen und nun seine zwei halben Noten zu Vierteln verkürzt und sequenzenartig mit so erschütternder Wirkung fortgeführt, daß wir den ehernen Schritt des Schicksals selbst zu vernehmen meinen; dann kurz vor dem Schluß — ähnlich wie in der „Appassionata" — ein Augenblick der Stille, wie um Atem zu schöpfen vor den letzten Schlägen und nach diesen rasch das Ende.
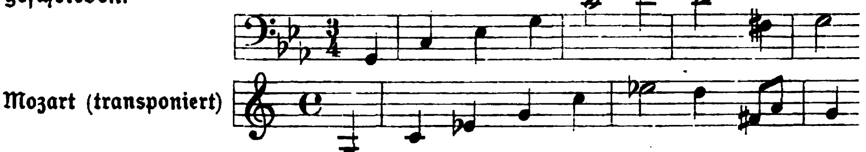
Der zweite Satz weist mannigfache Ähnlichkeiten mit dem der F-Moll-Sonate auf. Daß wir es in beiden Fällen mit einem Andante con moto zu tun haben, könnte an sich ein Zufall sein, deutet jedoch hier auch auf innere Beziehungen hin, die in der Formgebung noch deutlicher hervortreten. In beiden Sätzen findet die vorherrschende Empfindung in liedartigen Themen Ausdruck, die dann variiert werden, in beiden ist die äußere Anlage die, daß das Thema figuriert wird und zwar so, daß mit jeder Variation die Notenwerte weiter verkleinert werden (Achtel, Sechzehntel, Zweiunddreißigstel); besonders markant ist die Gleichartigkeit der Gestaltung des Schlusses, auf die wir noch zurückkommen. Das Thema ist ein herrlicher achttaktiger Gesang, der zuerst den Bratschen und Cellos zuerteilt ist: sein Schlußmotiv wird von Geigen und Fagotten aufgenommen, dann von Holzbläsern erweitert, wonach der so entstandene Zusatz von den Streichern ausdrucksvoll geschmückt wiederholt wird; auch dessen kleines Schlußmotiv wird wieder dreimal abwechselnd von Streichern und Bläsern gebracht. Das Ganze ist ein besonders charakteristisches Beispiel Beethovenschen Themenbaues, der aus einem kleinen Kern in musikalisch logischer Entwicklung ein weit ausladendes Gebilde entfaltet und ihm gerade durch die stetig gesteigerte Benutzung derselben Motive eine eigentümliche Eindringlichkeit gibt. Holzbläser künden ein neues, dem ersten verwandtes, aber schon zuversichtlicheres Thema an — doch nach vier Takten schon stockt es, wie ein angstvolles Stöhnen entringt es sich den Geigen, ein Augenblick mutlosen Zögerns, ein gequälter Aufschrei, dann ein plötzlicher energischer Entschluß und das leuchtende C-Dur, das nun einsetzt, verscheucht alles Bangen. Die Stelle ist psychologisch wie künstlerisch gleich interessant, psychologisch, weil dieses Ringen von Zuversicht und Furcht vor höchsten Entscheidungen nur allzu menschlich ist, künstlerisch, weil die außerordentliche Wirkung des C-Dur-Einsatzes auf eine überaus geniale Weise und doch gewiß ganz intuitiv erzielt ist: dieser Einsatz wird nämlich eigentlich — der Gliederung der ganzen Stelle gemäß — erst einen Takt später erwartet und der Eindruck unbeugsamer Entschlossenheit, den wir jedesmal hier erhalten, wird hauptsächlich durch diesen verfrühten Eintritt hervorgerufen. Die nun folgenden Variationen brauchen uns nicht lange zu beschäftigen — Kühnheiten, wie das ausgehaltene Es der Bläser, während die Harmonie von As-Dur nach B-Moll schreitet, Feinheiten,

wie die Melodie der zweiten Geigen zu der Figurierung des Hauptthemas in den ersten, instrumentale Effekte wie die Einführung der Melodie durch Flöte, Klarinette und Fagott in drei Oktaven zur Begleitung von wogenden Figuren in den ersten Geigen und Pizzikatoakkorden in den übrigen Streichern, wodurch die Wendung des Themas nach As-Moll eine so seltsam ergreifende Färbung erhält, seien nur angedeutet. Ein Wort aber gebührt der unvergleichlich schönen Coda. Wieder weiß man nicht, ob man das psychologische oder musikalische Feinempfinden hier mehr bewundern soll. Noch einmal senkt sich bei dem Piu mosso ein Schatten herab (man übersehe nicht die Wirkung der die Celli nachahmenden Oboe), dann geht es durch die Musik wie ein tiefes Aufatmen, als weite sich die Brust im Überschwang des Empfindens und nun folgt jener letzte herrlichste Aufschwung, der unwillkürlich die Erinnerung an die ähnliche Stelle der F-Moll-Sonate wachruft. Diese Ähnlichkeit wird jedem sofort klar werden, der sich den As-Dur-Akkord im 19. Takt vor dem Schluß durch den verminderten Septimenakkord auf H ersetzt denkt. Man vergleiche weiter:



aber während dort der verminderte Septimenakkord grell den schönen Frieden zerreißt, spricht der Schluß hier von kraftvoller Erhebung.

Der dritte Satz, von Beethoven nur mit Allegro bezeichnet, hat wieder die übliche Form des Scherzos mit Trio. Zwei Themen, deren Besonderheiten wir an anderer Stelle hervorgehoben haben, treten uns von Anfang an entgegen, beide in C-Moll, das erste unwillkürlich das der F-Moll-Sonate, das zweite das Pochmotiv des ersten Satzes zurückrufend. Interessant ist, daß das erste in der Folge der Noten — und auch nur darin! — identisch ist mit dem Eingangsthema des Finales der Mozartschen G-Moll-Symphonie, noch interessanter, daß Beethoven selbst das gewußt hat, denn zwischen den Skizzen zu unserem Allegro finden sich die ersten 29 Takte des Mozartschen Satzes ausgeschrieben.



Die Gliederung des Allegros ist überaus einfach:
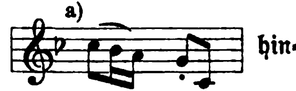
I. Thema, II. Thema, I. Thema (B-Moll), II. Thema (C-Moll-Wendung nach F-Moll), I. Thema, dazu das Pochmotiv und neue Violinfigur.

Das Trio ist auf ein rühriges, etwas prosaisches C-Dur-Thema gegründet, das in der Weise eines Fugato eingeführt, erst von Celli und Bässen, dann von Bratschen und Fagotten, danach von zweiten Geigen, endlich von den ersten gebracht wird. Sein selbstsicherer Trotz wird gegen den Schluß mehr und mehr gemildert, als ob sich auf das frisch pulsierende Leben des Tages allmählich Dämmerung und Dämmerungsstimmung herabsenkte. Damit ist der Übergang zu dem wiederkehrenden Allegro gegeben, das jetzt, durchaus pianissimo gehalten, seine eigentümliche Färbung durch das Pizzikato der Streicher empfängt. Dann, wo der Schlußakkord C-Moll erwartet wird, ein plötzliches As-Dur, das von Streichern ppp zwölf Takte gehalten, während es dumpf in der Pauke dazu pocht, nach dem vorhergegangenen Pizzikato doppelt spannend wirkt. Jetzt greift die erste Geige ein Motiv aus dem ersten Thema heraus, unablässig ertönt dazu das Pochen in der Pauke, Celli und Bässe nehmen es auf, in zweiten Geigen und Bratschen summt die eine Note C 43 Takte lang fort — ganz leise führt die erste Geige jenes Motiv in allmählicher Steigerung bis ins dreigestrichene F hinauf — Melodie und Harmonie haben etwas Chaotisch-unbestimmtes, bis mit dem Dom.-Sept.-Akkord auf G ein rasches Crescendo einsetzt und in den letzten Satz führt. Den triumphalen Charakter dieses Siegesmarsches betont Beethoven durch die Hinzunahme von drei Posaunen, Pikkoloflöte und Kontrafagott. Nicht genug kann man die weise Ökonomie bewundern, die ihn die Posaunen, für die im ersten Satz wohl Raum genug gewesen wäre, erst hier verwenden ließ, nicht genug auch die Meisterschaft in der orchestralen Behandlung, so z. B. der drei ersten Akkorde, deren ungeheure Wirkung erst so erklärlich wird. Wir brauchen im übrigen bei dem Satz nicht lange zu verweilen; seine drei Themen atmen dieselbe kraftvoll freudige Zuversicht und dabei ist jedes doch ganz individuell im Ausdruck. Die Durchführung benutzt hauptsächlich das zweite Thema und ist ein weiteres Beispiel der ausgiebigen Verwertung eines wenige Noten umfassenden Motivs, das bald hier, bald da in den Instrumenten auftaucht. Die verblüffende Wiederkehr des zweiten Themas des vorhergehenden Satzes ist schon besprochen worden. Sie bietet zugleich die Handhabe zu einer wirkungsvollen Vorbereitung der Reprise. Die Coda greift zuerst die Triolenfigur aus dem zweiten Thema auf, dann nach einem großen Crescendo nehmen die Fagotten ein früher zur Überleitung in das zweite Thema gebrauchtes Motiv auf, dessen energische, kampfesmutige Haltung es besonders geeignet zur Erzielung einer letzten großen Steigerung macht. Auf ihrem Höhepunkt tritt das dritte Thema ein und nun eilt der Satz mit einem Presto, in dem jede Note von feurigem Leben und kraft-

vollem Selbstgefühl erfüllt ist, dem Ende zu, das sich mit seinen jubelnden Fanfaren und schmetternden Akkorden, die, als könne er sich im Übermaß der Freude gar nicht genug tun, immer wieder ansetzen, als die denkbar monumentalste Krönung einer der monumentalsten Schöpfungen der Literatur darstellt.

Op. 68. Sechste Symphonie (Pastorale) in F-Dur. Erschienen 1809. S. S. 215—23.

Erster Satz, Allegro ma non troppo, $^2/_4$-Takt. Wir haben im ersten Teil als besondere Eigentümlichkeit dieses Satzes die häufige Wiederholung derselben Themen oder Motive bezeichnet, die nicht, wie so oft bei Beethoven, als eine durch innere Erregung bedingte Steigerung, sondern als eine durch das Ausruhen der Empfindung bedingte Gleichmäßigkeit des Ausdrucks wirkt. Wir möchten das hier noch des Näheren begründen. Das erste nur viertaktige Thema, in dem besonders auf das charakteristische Motiv



hingewiesen sei, kehrt sogleich verändert und erweitert wieder, worauf eine Umbildung von Motiv a herausgegriffen und zwölfmal wiederholt wird. Es führt zurück ins erste Thema, das nun gleich dreimal in verschiedenen instrumentalen Einkleidungen gebracht wird. Das zweite Thema (C-Dur) besteht aus einer zweitaktigen Figur



, die zusammen mit einem einfachen Gegenmotiv vierzehnmal hintereinander und zwar abwechselnd auf Tonika und Dominante erscheint, während ein viertaktiger Anhang dazu viermal wiederkehrt. Das dritte Thema (C-Dur) ist mit seinen 20 Takten auch ausschließlich auf die Tonika- und Dominantharmonien begründet, enthält ausnahmslos in jedem Takt dasselbe an a) anklingende rhythmische Motiv und ruht außerdem auf einem Orgelpunkt, wobei ich darauf hinweisen möchte, daß die häufig auftretenden Orgelpunkte nicht wenig dazu beitragen, dem Satz das Gepräge gleichmäßig ruhigen Verweilens zu geben. Die Durchführung nimmt wieder Motiv a) auf und bringt es mit geringfügigen Änderungen ohne Unterbrechung 36mal und zwar zwölfmal über der B-Dur- und 24mal über der D-Dur-Harmonie, dann nach kurzem Zwischenspiel wieder 36mal über den G- und E-Dur-Harmonien. Jetzt greift Beethoven ein viertaktiges Motiv aus dem erweiterten ersten Thema (neunter

bis zwölfter Takt) heraus und teilt dieses siebenmal hintereinander verschiedenen Instrumenten zu und damit sind wir in der Reprise angelangt. Man sollte meinen, daß ein derartig konstruiertes Musikstück, zumal, wenn wir noch den gleichmäßig idyllischen Charakter aller Themen hinzunehmen, einförmig und ermüdend wirken müßte. Daß das nicht der Fall ist, setzt Beethovens Kunst der Orchesterbehandlung, abgesehen von dem unerschöpflichen Reichtum an Begleitungsfiguren usw. in das hellste Licht. Es ist geradezu erstaunlich, wie er demselben Bilde durch steten Wechsel der Beleuchtung immer neue Reize abzugewinnen versteht, um so erstaunlicher, wenn wir die Beschränkung, die er sich in der Wahl der Mittel auferlegt, in Betracht ziehen, denn sowohl im ersten wie im zweiten Satz verwendet er neben Streichern und Holzbläsern nur zwei Hörner, selbst die Pauken werden für die Gewitterszene aufgespart. Besonderen Studiums wert ist es, wie Beethoven die pastorale Färbung erzielt: man nehme, um nur ein Beispiel zu erwähnen, das dritte Thema: eine anmutige, aus einem einzigen dreinotigen Motiv gebildete Melodie (siehe Motiv a) der Geigen, darunter in Hörnern, Bratschen, Cellos und Bässen der durch drei Oktaven gehaltene Orgelpunkt mit dem gleichmäßig wiederkehrenden C und darüber ein durch vier Oktaven verteiltes Unisonomotiv sämtlicher Holzbläser, das besonders mit dem viermaligen C—G wie Glockenklang wirkt. Nicht übersehen dürfen wir, wie auch hier wieder Beethoven in der Reprise durch eine anders geartete reichere Behandlung des ersten Themas ihm erhöhte Bedeutung gibt.

Zweiter Satz. Szene am Bach. Andante con moto, $^{12}/_{8}$-Takt. Alles, was wir über den ersten Satz gesagt haben, trifft auch auf diesen zu. Auch hier dieselbe Einfachheit des thematischen Materials, auch hier das Vermeiden jeder Abweichung von dem feiertäglich stillen Grundcharakter, auch hier die unablässige Wiederkehr derselben Motive — aber auch hier derselbe Reichtum an Farbenschattierungen, dieselbe Unerschöpflichkeit im Ersinnen immer neuen figurativen Schmuckes, dieselbe Kunst in der Wiedergabe und im Erwecken der Stimmung. Wie hier malerische und empfindungsmäßige Elemente in eins verschmelzen, wie aus der sanft hingleitenden Figur der zweiten Geigen, Bratschen — man beobachte die Feinheit in der Mischung der Farben — zwei Solocelli mit Dämpfern, in die der sanfte Melodieansatz der ersten Geigen so wohlig hineinklingt, allmählich der schöne Gesang des fünften und sechsten Taktes sich entwickelt, wie bei der Wiederholung Vogelstimmen lustig hineinzwitschern, wie dann so unerwartet das zweite Thema (F-Dur) in einer Flöte erst, dann im Fagott auftaucht, wie in den Gesang des letzteren Geigen und Bratschen einfallen, bis er, sich höher und höher in Geigen und Flöten aufschwingt, alles das ist von so hinreißendem Zauber, daß keine Worte ihm gerecht werden können.

Dritter Satz. Lustiges Zusammensein der Landleute. Allegro, 3/4-Takt. Im Einklang mit dem übermütigen Ton, der in diesem Satz herrscht, nimmt Beethoven hier Trompeten zu Hilfe. Im folgenden „Gewitter, Sturm" treten noch Alt- und Tenorposaune, kleine Flöte und Pauken hinzu. Daß die harmonische Anlage dieses Teiles eine ganz andere sein mußte wie die der übrigen, liegt auf der Hand: verminderte Akkorde und chromatische Fortschreitungen dienen dazu, das chaotisch Stürmische der Szene auszudrücken und es fehlt nicht an harmonischen Kühnheiten, die auf dem Papier fast wie Gewaltsamkeiten wirken, in ihrer Vermischung mit den anderen Instrumenten aber viel von ihrer Schärfe verlieren — ich denke hier an die zuerst im 21. Takt und danach beständig wiederkehrenden Figuren der Celli und Bässe mit ihrem ganz offensichtlich beabsichtigten wirren Durcheinander des Klangaffekts. Auch der letzte Satz (Hirtengesang, 6/8-Takt) wird mit einer harmonischen Kühnheit eröffnet, die Beethoven manchen Angriffen ausgesetzt hat, der wir aber auch früher schon in ähnlicher Form bei ihm begegnet sind. Es handelt sich um das Ineinanderfließen der Tonika- und Dominantharmonien oder was dem Ohre des Laien als solches erscheint. Die Bratschen halten C—G, während die Klarinette die Schalmei des Hirten nachahmt; plötzlich, während das C—G weiterklingt, fallen Celli mit F—C ein und halten es zusammen mit dem C—G der Bratschen, zu dem auf die C-Harmonie gestimmten Antwortsignal des Horns. Das ganze ist C-Dur-Harmonie mit dem antizipierten Baß der im achten Takt einsetzenden F-Dur-Harmonie. Die Form dieses Satzes ist eine eigenartige und läßt sich etwa so darstellen:

I. Thema mit 1. und 2. Variation — Nachsatz, 32. Takt — 3. und 4. Variation (Übergang zum) II. Thema B-Dur — I. Thema 5., 6. und 7. Variation — Nachsatz — Coda.

Da auch hier die Stimmung durchweg dieselbe bleibt, das thematische Material von fast übergroßer Einfachheit ist und die rein figurativen Variationen nicht dazu angetan sind, ihm im Verlauf des Satzes gesteigerte Bedeutung zu geben, so wirkt das Ganze fraglos etwas ermüdend. Aber auch hier muß man wieder die hohe Kunst Beethovens bewundern, der im kritischen Augenblick, kurz vor dem Schluß, unser Interesse durch die schöne hymnenartige Kantilene der Streicher neu anzuregen weiß.

Op. 69. Sonate für Pianoforte und Violoncello in A-Dur. Erschienen 1809. S. S. 227.

Op. 70. Zwei Trios für Pianoforte, Violine und Violoncello in D- und Es-Dur. Erschienen 1809. S. S. 224 f.

Op. 71. Sextett für zwei Klarinetten, zwei Hörner, zwei Fagotten in Es-Dur. Ein Frühwerk. Erschienen 1810. S. S. 64.

Op. 72. Fidelio, Klavierauszug. Erschienen 1810 und 1814. S. S. 173—192.

Op. 73. Fünftes Konzert für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters in Es-Dur. Erschienen 1811. S. S. 236 f.

Op. 74. Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncello in Es-Dur. Erschienen 1810. S. S. 237 f.

Eine ernste, fast weihevolle Stimmung beherrscht die kurze Einleitung. Fragend und ergeben zugleich wendet der Blick sich in dem schönen Eingangsmotiv nach oben, das am Schluß aus der Tiefe aufsteigend und mit wachsender Eindringlichkeit wiederholt, den Eindruck des Allegros mit seinem energisch frischen Dreiklangsmotiv wie eine erlösende Antwort erscheinen läßt. Damit ist der Bann gebrochen und nun fließt der Satz hell und fröhlich wie der Quell, der aus dunklem Felsengrund hervorbricht, dahin. Einen besonders leicht beschwingten Charakter gibt ihm das häufige Pizzikato, das in immer neuen Wendungen jenes Dreiklangsmotiv bringend, dem Werk die Bezeichnung Harfenquartett eingetragen hat. Echt Beethovensch ist das Schlußmotiv mit seinen eigenwilligen Sforzandos auf den schlechten Taktteilen, und nicht minder das träumerische Sich-in-sich-selbst-Versenken am Ende der Durchführung, das der nach rascher kraftvoller Steigerung einsetzenden Reprise doppelte Wirkung gibt. Wie immer, wo die Durchführung eine verhältnismäßig kurze ist, erhält der Satz durch eine um so längere Coda seine Abrundung. Die rauschenden Arpeggien der ersten Geige geben hier mit den Pizzikati der anderen Instrumente eine eigen reizvolle Klangmischung und wenn dann die zweite Geige dazu ein Motiv aus dem ersten Thema herausgreift und es in feurigem Zwiegesang mit der Bratsche fortführt, so fühlt man, wie gewaltig es den Meister drängte, was sein Herz erfüllte, hinauszusingen.

Das Adagio ist einer jener Sätze, die, aus überquellendem Empfinden geboren, mit ihrer verschleierten Wehmut tief in unsere Herzen greifen. Der rührende As-Dur-Gesang der ersten Geige, der, als möchte er alles Schwere von sich abstreifen, sich hoch über die anderen Instrumente emporschwingt, das fast rezitativisch sprechende As-Moll-Thema, die ausdrucksvollen Zwischenrufe von Cello, Bratsche und zweiter Geige, die stockenden Akkorde aller, ehe die erste Geige in das Hauptthema zurückleitet, das nun durch reiche Figuration neuen Reiz erhält, das alles vereinigt sich zu unbeschreiblich ergreifender Wirkung. Und als wäre es daran nicht genug, bringt die erste Geige noch ein drittes Thema in Des-Dur, das tröstend und versöhnend das stille Leid des Vorausgegangenen löst. Von den sanft eindringlichen Saiten des Cellos er-

tönt es zum zweitenmal, während die erste Geige hoch darüberschwebt, dann wie in plötzlich hervorbrechendem Schmerz ist das erste Thema, jetzt ins tränenschwere As-Moll gewandt, wieder da. Doch rasch kehrt die frühere stille Stimmung wieder. Noch einmal hören wir den herrlichen ersten Gesang, jetzt in noch reicherer Ausgestaltung, noch einmal erhebt auch der As-Moll-Gesang seine Klage, doch bald schweigt sie, ein leises Aufschluchzen noch, dann erstirbt der Satz in abgebrochenen Akkorden.

Unwillig setzt das folgende Presto (C-Moll) ein. Es sind Schicksalsmotiv-Rhythmen (s. den ersten Satz der C-Moll-Symphonie), die wir vernehmen, aber der, aus dessen Feder sie geflossen, weiß jetzt, wie eng Schicksal und Persönlichkeit miteinander verknüpft sind. Sich selbst treu sein! das ist's, worauf es ankommt — „drum fort, du einsame Träne" ! Jenes pochende Motiv gibt dem Satz, der die Form des Scherzos hat, seine Prägung — dazwischen eine leicht beschwingte Des-Dur-Stelle. Unverfälschter Beethoven ist der Schluß mit dem immer wiederkehrenden Anfangsmotiv, das allmählich leise wie eine ferne Erinnerung verklingt. Höchste Kraft waltet im Trio (C-Dur, $^3/_4$-Takt): man möchte das Streichquartett durch ein Streichorchester ersetzt sehen. Das Cello eröffnet den Reigen mit einem rasch hineilenden Thema, dessen erster Takt als Auftakt, von dessen folgenden Takten je zwei als ein $^6/_4$-Takt gedacht sind. Die Bratsche bringt, ebenfalls auftaktartig eintretend, ein choralähnliches Gegenthema, dessen erste ganztaktige Noten eine Vergrößerung der ersten des Cellothemas darstellen. Im stets gleichen Fortissimo wird das Sätzchen durchgeführt; der abschließende verminderte Septimenakkord führt in den C-Moll-Teil zurück. Nach diesem kehrt, wie wir das nun schon öfter kennen gelernt haben, noch einmal das ganze Trio, dann abermals der C-Moll-Teil wieder, der nun immer leiser werdend auf dem Dominantseptimenakkord von Es-Dur in den tiefsten Lagen der Instrumente ruhen bleibt und so auf den letzten Satz vorbereitet, der sich als ein anmutig heiteres Thema mit sechs Variationen darstellt, von denen die erste, dritte und fünfte voll feurigen Schwunges, die anderen von leiser, nachdenklicher Art sind. Sie fassen gewissermaßen den Stimmungsgehalt des ganzen Werkes noch einmal zusammen, das in eine kräftige Unisonopassage aller Instrumente ausläuft, dann aber mit zwei leisen Akkorden abschließt.

Op. 75. Sechs Gesänge („Kennst du das Land", „Herz mein Herz" usw.). Erschienen 1810. S. S. 243.

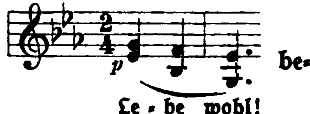
Op. 76. Variationen für Pianoforte in D-Dur. Erschienen 1810. S. S. 242.

Op. 77. Fantasie für Pianoforte in G-Moll. Erschienen 1810. S. S. 242.
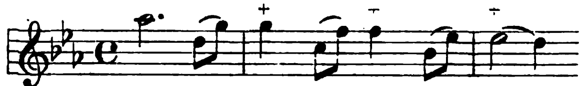
Op. 78. Sonate für Pianoforte in Fis-Dur. Erschienen 1810. S. S. 238.
Ein Adagio von nur vier Takten eröffnet das Werk, aber welche Fülle von Poesie, Empfindung und Anmut bergen diese vier Takte, sie sind gewissermaßen eine Widmung in Tönen, die Worte inniger Verehrung, mit denen er der Freundin sein Werk zu Füßen legt. Über dieses selbst können wir uns kurz fassen. Der ganze erste Satz ist Miniaturmalerei zierlichster Art, liebenswürdig und graziös wie wenige sonst; der letzte Satz mit seinem lustig eigenwilligen ersten, dem Schwanken zwischen Dur und Moll im zweiten Thema von äußerst pikanter Wirkung. Haben wir früher schon in diesem unvermittelten Nebeneinander der Gegensätze von Dur und Moll ein Element Beethovenschen Humors kennen gelernt, so tritt uns dieser ganz unverfälscht in der Coda entgegen, wo der Mutwille des Hauptthemas zum Pianissimo gesänftigt wird, die Musik plötzlich in schöner Steigerung eine warme Gefühlsnote anschlägt und dann mit energischem Ruck dieser Regung und damit ziemlich abrupt dem Satz selbst ein Ende gemacht wird.

Op. 79. Sonatine für Pianoforte in G-Dur. Erschienen 1810. S. S. 239.
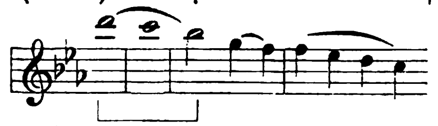
Op. 80. Fantasie für Pianoforte, Chor und Orchester. Erschienen 1811. S. S. 227 f.
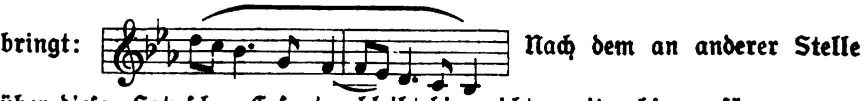
Op. 81 a. Sonate in Es-Dur. Erschienen 1811. S. S. 240—42.
Auch hier geht dem Allegro eine Adagioeinleitung voraus, deren schwärmerisch inniger Charakter durch das Anfangsmotiv 

bestimmt wird, das dann zum „Leitmotiv" des ganzen Allegros wird. Schon im Hauptthema spielt es — vielleicht unbeabsichtigt — eine Rolle,



während das zweite (B-Dur) deutlich daraus entwickelt ist:



und der Schluß eine rhythmisch interessante Umgestaltung dieser Melodie bringt:  Nach dem an anderer Stelle über diesen Satz schon Gesagten bleibt hier nichts weiter hinzuzufügen.

Der Bezeichnung des zweiten Satzes Andante espressivo setzt Beethoven die Übersetzung „in gehender Bewegung, doch mit Ausdruck" hinzu, ebenso wie er den dritten „Vivacissamente", in lebhaftestem Zeitmaße, überschreibt. Er scheint eine Zeitlang eine Verdeutschung der italienischen Kunstausdrücke überhaupt beabsichtigt zu haben, denn in der nächsten Sonate (op. 90) sind die letzteren ganz beseitigt und bei den darauffolgenden sollte es sogar statt Pianoforte „Hammerklavier" heißen. Da seine Sonaten meistens zugleich in mehreren Ländern erschienen und die anderen Ausgaben also den Bedürfnissen des nicht-deutschen Publikums Rechnung trugen, war sein Bestreben ein durchaus angebrachtes. — Das Andante enthält zwei Themen, das erste in C-Moll, das zweite in G-Dur, das letztere später in F-Dur statt des üblichen C-Dur wiederkehrend.

Der dritte Satz ist in Sonatenform mit zwei Themen und bedarf keiner weiteren Erklärung.

Op. 81b. Sextett für zwei Violinen, Viola, Bratsche und zwei Hörner in Es-Dur. Erschienen 1810.

Op. 82. Vier Arietten und ein Duett. Erschienen 1811.

Op. 83. Drei Gesänge (Goethe). Erschienen 1811.

Op. 84. Musik zu Goethes Trauerspiel Egmont. Erschienen 1811 und 12. S. S. 257f.

Die Ouvertüre (F-Moll) beginnt mit einem Sostenuto, das sich aus zwei Motiven aufbaut, das eine ff mit scharf markierten Schlägen, das andere leise beschwörend — ob wir aus ihm die grausame Stimme des Unterdrückers und die flehende des geknechteten Volkes oder das unerbittliche Pochen des Schicksals und das angstvolle Bitten des Menschen heraushören, tut wenig zur Sache. Aus dem zweiten entwickelt sich das schöne Des-Dur-Motiv (15. Takt) und aus ihm das erste Thema des Allegros, aus dem das eindrucksvolle Motiv im 13. und 14. Takt hervorgehoben sei; die viertaktige Anordnung des Vorhergehenden ließ eine zweimalige Wiederholung dieses Motives erwarten, Beethoven bringt es dreimal und wie so oft gibt er durch diese zusätzliche Wiederholung der Stelle ganz besondere Eindringlichkeit. Von hier an ist alles siedende Unruhe, bis nach mächtiger Steigerung das zweite Thema (As-Dur) eintritt. Es wird aus zwei Motiven gebildet, die ähnliche Gegensätze wie die Einleitung aufweisen; aber während wir im ersten das erste Motiv der letzteren wiedererkennen, hat das zweite nicht den wehevollen Charakter des früheren, sondern einen freundlich anmutigen, als hätte Klärchens Gestalt dem Tondichter dabei vorgeschwebt. Die Worte Egmonts nach dem Gespräch mit

Oranien, der ihn vor dem heraufziehenden Unheil warnt, kommen uns zu Sinn dabei. „Von meiner Stirne die sinnenden Runzeln wegzubaden, gibt es ja wohl noch ein freundliches Mittel." Das schöne As-Dur-Thema, p. dolce, das sich anschließt, ist eine Umgestaltung des ersten Themas des Allegros — wie ein trauliches Idyll wäre diese Stelle, wenn nicht erschreckende Schläge des vollen Orchesters immer wieder hineintönten. Rasch kommen wir zur Reprise. Alles spinnt sich im ganzen wie vorher ab, aber statt des eben erwähnten lieblichen As-Dur-Themas erdröhnt das drohende Anfangsmotiv — das Schicksal streckt seine Krallen nach dem Opfer aus. Unerhört verhallen dessen Bitten. Mächtiger und mächtiger ertönen jene Schläge, ein greller Schrei, dann Stille, acht bange Takte, ppp gehaltene Akkorde. Doch nun setzt ein Allegro con brio ein, zuerst vier leise, überaus spannende Takte, dann eine rasche Steigerung und jetzt jubelt das ganze Orchester in rauschenden Siegesfanfaren auf. In ihrer ganzen Art und Anlage ruft die Stelle die Erinnerung an die entsprechende der fünften Symphonie wach, und Gleiches könnte man von der sich anschließenden vom 21. Takt an sagen, die sich mit ihrem energischen Vorwärtsdrängen dem Fagottmotiv im Finale der Fünften und dem was folgt annähert.

Der erste Entreakt spiegelt im Andante die Stimmung des Schlusses des ersten Aktes (Brackenburgs Verzweiflung über den Verlust Klärchens) und im Allegro con brio die Erregung am Anfang des zweiten wieder, wo dem Volk die Kunde gebracht wird, daß die Bilderstürmer nach Brüssel ziehen. Motive aus Klärchens vorhergegangenem Lied, die Trommel, die Pfeife, selbst das Klopfen des Herzens klingen hinein — die Bilder, die sie sich ausmalte, fangen an, zur Wirklichkeit zu werden. —.

Der zweite Entreakt atmet die bange Schwüle, die über dem Gespräch Egmonts und Oraniens, das den dritten Akt eröffnet, liegt. Das Klärchenmotiv taucht auf, diesmal langsam, schwermütig, wendet sich nach Moll und schreit schließlich verzweifelt (vier Hörner und Trompeten) auf.

Der dritte Entreakt läßt zunächst die froh bewegte Stimmung der Klärchenszene in ihrem „freudvoll und leidvoll" nachklingen und leitet dann in einen charakteristischen Marsch, der mit seinen energischen Rhythmen und dem klagenden Trio wie eine Illustration der Worte Jetters erscheint: „Es schnürt einem das Herz ein, wenn man so einen Haufen die Gassen herabmarschieren sieht. Kerzengrad mit unverwandtem Blick, ein Tritt soviel ihrer sind."

Der fünfte Entreakt zeigt uns Klärchen, wie sie mit wilderregten Worten das Volk zur Rettung Egmonts zu entfachen sucht — jene Stelle aus dem zweiten Entreakt kehrt wieder, ihr Motiv, die Wendung nach Moll, der wilde

Schrei der Hörner und Trompeten. Dann schließt sich ein Andante agitato an, man vermeint sie zu sehen, wie sie sich flehentlich von einem zum andern wendet, vermeint ihre beschwörenden Worte zu vernehmen: „Wie eine Fahne wehrlos ein Heer von Siegern anführt, so soll mein Geist um eure Häupter flammen und Liebe und Muth das schwankende zerstreute Volk zu einem fürchterlichen Heer vereinigen."

Für das Larghetto „Klärchens Tod" hat Beethoven die Tonart D-Moll gewählt. Sie ist uns in drei der düstersten langsamen Sätze, die wir bis dahin bei ihm angetroffen, begegnet: in der D-Dur-Sonate op. 10, dem F-Dur-Quartett op. 18 und dem D-Dur-Trio op. 70. Etwas wie Abschieds-, wie Friedhofsstimmung scheint Beethoven aus dieser Tonart angeweht zu haben, denn eine solche herrscht in allen eben genannten Sätzen.

Melodramatisch begleitet die Musik Egmonts Worte, bevor er in Schlaf versinkt, auch hier wieder selbst dem einzelnen Wort (Freude, Schmerz) nachgehend.

In der Traummusik ist alles in zartesten Farben gemalt, energischere Töne werden nur gegen Schluß angeschlagen, wo Beethoven die Worte hinzusetzt: „Egmonts Tod andeutend" und „bezeichnet den Sieg der Freiheit, die durch Egmonts Tod dem Vaterlande erworben wird", aber selbst hier wird der traumhafte Charakter möglichst gewahrt. Um so gewaltiger ist dann die Wirkung der „Sieges-Sinfonie", die sofort ff mit dem Glanze des ganzen Orchesters einsetzt und eine wörtliche Wiederholung des Schlusses der Ouvertüre bringt. —

Op. 85. **Christus am Ölberge, Oratorium für drei Solostimmen, Chor und Orchester. Erschienen 1811. S. S. 142 f.**

Das Oratorium wurde von Beethoven während des Aufenthaltes in Hetzendorf im Jahre 1801 in Angriff genommen, der Text, wie er selbst erzählte, von ihm und dem Dichter Franz Xaver Huber in Zeit von 14 Tagen geschrieben. Da Huber eine Reihe sehr erfolgreicher Operntexte verfaßt hatte, so wird Beethovens Mitarbeit sich wohl auf die Behandlung des Stoffes für Zwecke des Oratoriums beschränkt haben und da dieselbe eine alles andere als glückliche ist, so gewinnen wir den Eindruck, daß Beethoven sich zur Zeit weder über Art und Stil eines derartigen Werkes klar, noch von dem Stoff selbst innerlich ergriffen war. Das Ganze ist mit ziemlich sicherem Blick für Kontrastwirkung gestaltet, aber nicht der durch die Tragik des Ereignisses bedingte Stimmungsgehalt war dabei ausschlaggebend, sondern die Rücksicht auf den Publikumserfolg. Wenn nach Christi Rezitativ „Willkommen Tod, der ich am Kreuze zum Heil der Menschheit willig sterbe" ein Marsch der Krieger leise, wie aus der Ferne, einsetzt: „Wir haben ihn gesehen, nach diesem

Berge gehen, Entfliehen kann er nicht", so kann in diesem Augenblick die Vorstellung der im Marschtritt heranrückenden Krieger nicht anders als grotesk wirken und wenn fast unmittelbar nach des Erlösers Gefangennahme, statt die Wucht des Geschehnisses ihre Wirkung auf den Hörer üben zu lassen, der Chor der Engel jubilierend anstimmt: „Preiset ihn ihr Engelchöre laut im heil'gen Jubelton", so merken wir, daß dabei die Absicht, dem Werk einen glänzenden effektvollen Schluß zu geben, das allein Bestimmende war. Und auch um die Musik ist es nicht viel besser bestellt. Auch sie ist, besonders im zweiten Teil, von einer erschreckenden Stillosigkeit und wir können das um so ruhiger aussprechen, als Beethoven selbst zehn Jahre später erklärte: „Daß ich wohl jetzt ganz anders ein Oratorium schreibe als damals, ist gewiß" und noch später es rückhaltlos „für einen Fehler erklärte, die Partie des Christus in moderner Singweise opernmäßig behandelt zu haben". Hier hat Beethoven in der Tat die größte Schwäche des Werkes aufgedeckt: Christus, der durchweg als ein Operntenor erfaßt ist und eine Koloraturarie zu Worten wie: „Nimm den Leidenskelch von mir" singt! Daß der erste Teil ungleich gelungener ist, kann nicht geleugnet werden, aber auch er reicht an keiner Stelle an die Größe des Stoffes heran. Die Darstellung gibt etwa die Stimmung wieder, die einen mitleidvollen Römer während der Leidensszenen bewegen mochte, nicht die eines gotterfüllten Christen, der das Mysterium dieses Liebesopfers oder seine welterlösende Bedeutung unter heiligen Schauern begriffen hat. Es ist ein Mensch, der unschuldig leidet, den wir vor uns sehen, nicht ein Gott, der um der Menschheit willen duldet und stirbt. Realistische Tonmalereien, die in den Passionen Bachs selbstverständlich, wie ein notwendiger Zug im Bilde wirken (die Geißelung Christi, das Herabsteigen vom Kreuz u. a. m.) erscheinen hier rein äußerlich herbeigezogen, so die Tremoli der Streicher zu den Worten „Ich bebe und mich selbst umwehen die Grabesschauer, die er fühlt" oder die Figuren der Streicher und Bläser zu den Worten „von meinem Antlitz träufelt statt des Schweißes Blut herab". Melodiebildungen tauchen auf, die an sich von einschmeichelnder Süße (z. B. die Es-Dur-Stelle der ersten Arie Christi „Vater, tiefgebeugt und kläglich fleht dein Sohn hinauf zu dir"), gerade deshalb so nüchtern wirken, weil wir uns dadurch an Stellen, wo uns das Grauen des Todes umwehen sollte, nur der Unwirklichkeit und Äußerlichkeit der Darstellung bewußt werden. Sein Bestes gibt Beethoven in der Einleitung und den unmittelbar darauffolgenden Stücken — doch auch hier dürfen wir, um die Musik zu genießen, sie nicht an der Größe des Gegenstandes messen. Selbst die Einleitung, die an einigen Stellen ergreifende Töne findet, kommt an Wahrheit und Stärke des Ausdrucks dem Eingang der Trauerkantate aus dem Jahre 1790 nicht gleich. Sehr eindrucksvoll ist die Arie des Seraphs mit dem

einfallenden Chor, wenngleich auch hier die konventionellen Koloraturen bei den Worten „Euch winket Seligkeit" wenig am Platz erscheinen. Die zeitgenössische Kritik hebt die Wirkung der Posaunen in dieser Arie hervor, die in der Tat, besonders bei der Stelle „Sie trifft der Fluch des Richters, Verdammung ist ihr Los" eine außerordentliche ist. Auch im ersten Rezitativ des Christus „ich höre eines Seraphs Donnerstimme" und in dem Rezitativ des Seraphs „So spricht Jehova: ehe nicht erfüllt ist das heilige Geheimnis der Versöhnung" tragen sie wesentlich zu dem unstreitig bedeutenden Eindruck bei. Dabei wurden diese Posaunen erst im letzten Augenblick hinzugefügt; als Ries Beethoven am Morgen der ersten Aufführung besuchte, fand er ihn im Bett schreibend, auf seine Frage, was es sei, erhielt er die Antwort: Posaunen

Der Christus hat viele Jahre zu den beliebtesten Werken der Gattung gehört, aus Wien hören wir beispielsweise, daß er noch in den zwanziger Jahren stets vor vollen Häusern aufgeführt wurde. Die konventionell opernmäßige Behandlung des Stoffes, die leichte Eingänglichkeit der Musik, die ganz und gar auf das Aufnahmevermögen der Massen berechnet ist, die dankbaren Solopartien, das alles, getragen durch die Bedeutung und Zugkraft des Namens Beethoven, wirkte zusammen, dem Werke für Jahrzehnte eine außerordentliche Popularität zu sichern. Der diese zuerst erschütterte und allmählich gänzlich vernichtete, war kein anderer als Beethoven selbst mit seiner Missa solemnis. Neben dieser Musik, die von überströmender Begeisterung für die Herrlichkeit des göttlichen Willens erfüllt, selbst als sein unmittelbarer Ausdruck und Ausfluß erscheint, mußte die Äußerlichkeit des „Christus" in ihrer ganzen Nacktheit zutage treten. Und als dann nur zwei Jahre nach der Veröffentlichung der Messe Mendelssohn dem Berliner Publikum die unsagbaren Schönheiten der Bachschen Matthäuspassion erschloß und der nun erst einsetzende Bachkultus sich mit immer wachsendem Verständnis in die Größe dieser Kunst versenkte, als man dann erkannte, daß die beiden Meister, soweit sie auch in ihrem Wesen voneinander verschieden waren, doch in einem eines waren: in der geistigen Vertiefung und seelischen Durchdringung, mit der sie sich das Problem der Gottschaft Christi zu eigen gemacht, da war ein neuer Maßstab geschaffen, dem gegenüber der Christus (so wenig wie die C-Dur-Messe) nicht bestehen konnte. Mehr und mehr trat er in den Hintergrund und heute zählt er zu den wenigen Werken des Meisters, die fast ganz in Vergessenheit geraten sind.

Op. 86. Messe in C-Dur für vier Solostimmen, Chor und Orchester. Erschienen 1812. S. S. 209—11.

Op. 87. Trio für zwei Oboen und englisches Horn in C-Dur. Erschienen 1806. S. S. 64, 133.

Op. 88. Lied „Das Glück der Freundschaft". Erschienen 1803.

Op. 89. Polonäse für Pianoforte in C-Dur. Erschienen 1815. S. S. 315.

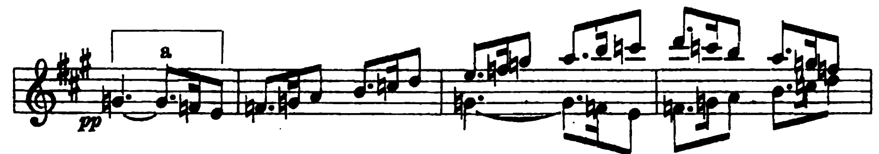
Op. 90. Sonate für Pianoforte in E-Moll. Erschienen 1815. S. S. 316—18.

Op. 91. Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria. Erschienen 1816. S. S. 301—3.

Op. 92. Siebente Symphonie in A-Dur. Erschienen 1816. S.S. 289—91.

Einleitung. Poco sostenuto. Aus einem Fortissimoschlag des ganzen Orchesters löst sich ein gehaltenes Motiv los, dessen feierlicher Ernst dadurch, daß es zunächst den weichen Bläsern (der Oboe zuerst, dann Klarinetten, dann Hörnern) zuerteilt ist, gemildert wird. Bald erscheint es wieder ff, abwechselnd zwischen ersten und zweiten Geigen, zu gehaltenen Bläserakkorden, Tonleitergängen und Tremoli der anderen Streicher. Allmählich sich sänftigend führt es in ein zweites Thema in C-Dur, dessen anmutig idyllischer Charakter schon in der Wahl der Instrumente (Holzbläser) zutage tritt. Beide Themen kehren zurück, das zweite jetzt in F-Dur. Nach den Holzbläsern übernehmen es die Streicher, während die ersteren es in leisen wiederholten Sechzehntelakkorden umspielen. Von höchster Kunst ist es, wie aus dieser Figur sich Schritt für Schritt das erste Thema des Vivace entwickelt, echt Beethovensch im vierten Takt des letzteren der „antizipierte" Eintritt des A-Dur-Akkordes. Auch jetzt wieder sind es Holzbläser, denen das Thema zugewiesen ist, als sollte sein tänzelnd tändelnder Charakter dadurch betont werden. Die Gleichmäßigkeit des Periodenbaues wird in wieder ganz Beethovenscher Weise nach dem zwölften Takt unterbrochen, indem die folgenden zweitaktigen Perioden durch die echoartige Wiederholung des zweiten Taktes zu dreitaktigen werden. Bei der ff-Wiederkehr des Themas fallen diese spielerigen Erweiterungen fort. In Cis-Moll setzt das zweite Thema, dem ersten in Art und Haltung verwandt, ein; es wendet sich nach der Dominante Gis-Moll, das enharmonisch in As-Moll verwandelt ist, um dann mit der Umdeutung des As—Ces nach Gis—H, mühelos nach E-Dur, der eigentlichen Tonart des zweiten Themas, zu gelangen. Ein kurzes, frisches Schlußthema, zuerst wieder von Holzbläsern gebracht, schließt sich an; es wendet sich unvorbereitet nach C-Dur und indem es leiser und leiser wird und schließlich nur noch abgerissene Akkorde davon übrig bleiben, wird ein Gefühl gespannter Erwartung erzeugt; jetzt setzt auf dem verminderten Septimenakkord das Anfangsmotiv des ersten Themas an, pp-Figuren der Celli

und Bässe erhöhen noch den geheimnisvollen Eindruck der Stelle; in zehnmaliger Benutzung desselben Motivs wird eine große Steigerung erzielt, bis mit dem von Streichern und Bläsern ff gebrachten ersten Thema der Teil endet. — Die Durchführung ist wieder von höchster Meisterschaft der Anlage und Übersichtlichkeit des Aufbaus. Jener Anfang des Hauptthemas (a) in folgender Erweiterung



wird zu kontrapunktischem Spiel verwertet; in Streichern und Bläsern taucht es auf, bis das pp zum f wächst und nun der fanfarenartige Schluß des dritten Themas dreimal erscheint. Dann beginnt es von neuem pianissimo, ähnlich wie vorher ein kontrapunktisches Spiel, ein entsprechendes Crescendo, eine dreimal wiederholte, rhythmisch der obigen gleiche ff-Stelle folgt und danach setzt höchst wirkungsvoll die Reprise ein. Das Bild der Durchführung gestaltet sich also so:

pianissimo, crescendo, fortissimo (3 Gruppen),
pianissimo, crescendo, fortissimo (3 Gruppen).

Die Art der Einführung macht es notwendig, daß das erste Thema nicht wie vorher erst leise und dann forte, sondern zuerst mit der ganzen Vollkraft des Orchesters und dann erst sanft in der Oboe gebracht wurde; diese Wiederholung erhält dadurch, daß sie unerwartet in D-Dur erscheint und sich dann vorübergehend nach Moll wendet, erhöhte Bedeutung. Überaus genial ist die Coda. Sie gründet sich auf das vielbenützte Motiv a, das im Baß folgende Form annimmt und pianissimo anfangend elfmal zu einem schönen Gegenmotiv der Geiger mit immer erhöhter Kraft wiederholt den jubelnden Schluß herbeiführt.
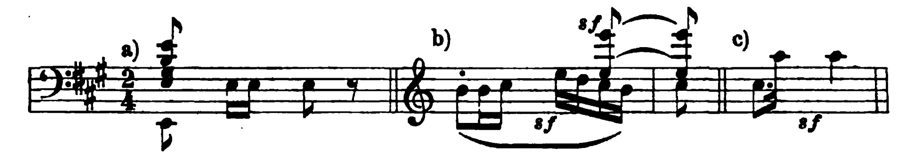
Zweiter Satz. Allegretto. Ein Quart-Sechst-Akkord eröffnet ihn — mit einem Schlage versetzt sein fremdartiger Klang uns in eine fremde Welt. Dann hebt mit dem ersten Thema jener schreitende Rhythmus an, der nun bis zum Schluß nicht mehr losgelassen wird.

Wie einer fernen Zauberwelt gehört auch dieses Thema an, Harmonien einfachster Art, von tiefer Empfindung getragen, eine Melodie, mehr ahnen lassend als gebend. Die dunklen Töne der Bratschen, Celli und Bässe erhöhen die wunderbar verschleierte Wirkung. Die zweiten Geigen nehmen das Thema auf, Bratschen und Celli vereinigen sich zu einem warm empfundenen Gegenthema, noch zwei Variationen folgen, jede die beiden Themen in immer reicherer

Einkleidung bringend, es steigert sich zu mächtigem fortissimo, dann ebbt es ab und nun ertönt das wunderherrliche trioartige eigentliche zweite Thema in A-Dur, während Celli und Bässe Pizzikato den schreitenden Rhythmus fortführen. Diesem weitausgeführten Gesang, der stellenweise zum Zwiegesang (Klarinette und Horn; Flöte mit Oboe und Fagott) wird, folgt wieder in abermals neuer Ausgestaltung das erste Thema. Ein kurzes Fugato, das Thema dem ersten entnommen, mit einer Stakkatofigur in Sechzehnteln als Gegenthema folgt. Es führt zum ersten Thema fortissimo zurück, dem jetzt statt des früheren Nebenthemas die Sechzehntelfigur beigegeben ist. Noch einmal erscheint der Durteil, noch einmal das erste Thema, diesmal ein Wunderwerk zartester Farbenmischung: je zwei Takte abwechselnd in verschiedenen Bläsergruppen zum Pizzikato der Streicher — dann endet das Ganze traumhaft wie es begonnen mit dem Quart-Sechst-Akkord.

Dritter Satz. Presto in F-Dur. Er hat die übliche dreiteilige Liedform und bedarf, obwohl er an Überraschungen und Feinheiten (der B-Dur-Eintritt des Themas in Oboe und Fagott usw.) reich ist, keiner Erklärung — interessant ist der Nachweis Riemanns, daß das Thema sich fast wörtlich in einer Symphonie Christian Cannabichs findet, die Beethoven aller Wahrscheinlichkeit nach mit so vielen anderen Werken des Mannheimer Komponisten in Bonn kennen gelernt hat. Die Wallfahrtshymne des Trios ist charakteristisch genug Bläsern zugewiesen, während die Geigen dazu die Oktave A halten, die die Hymne wie leises Summen einer Glocke umspielt. Auch das Trio hat dreiteilige Liedform und kehrt nach dem Presto, das jetzt kleine aber feine Änderungen hauptsächlich dynamischer Art aufweist, noch einmal vollständig wieder. Ein drittes Mal erhalten wir das Presto, jetzt in seiner ersten Gestalt, und mit einem letzten Anklang an die Hymne und ein paar feurigen Akkorden erreicht der Satz sein Ende.

Vierter Satz. Allegro con brio (Rondoform mit drei Themen). Wie ein „Horcht auf!" sind die Eingangstakte oder wie das Signal zum Beginn des Bacchanals. Sofort stürmt das erste Thema (zweiteilige Liedform) in ungebändigter Lust dahin, sein ausgelassen wilder Charakter noch erhöht durch die Akzente auf den schlechten Taktteilen. Das Thema ist von erstaunlicher Urwüchsigkeit und Einfachheit, aber jedes seiner Motive gewinnt später ebensolche Bedeutung wie das des Eingangs.
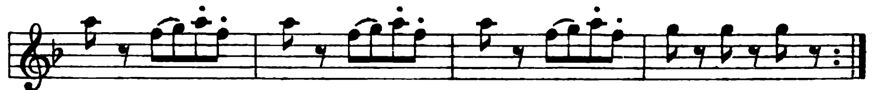


Motiv a) führt jetzt zu einem neuen, energisch stakkierten; dann, als hätte der Zug sich gelöst, fängt mit Hilfe von b) ein lustiges Haschespiel an, es leitet in das zweite Thema (Cis-Moll) trotz des Moll neckisch, tanzartig. Das erste Thema kehrt in F-Dur wieder, rechthaberisch drängen sich nach dem vierten Takt die Bässe usw. hervor und zwingen es nach A-Moll, aber nach vier Takten hebt der Streit zwischen den Geigen und den andern Streichern wieder an und das Thema landet in C-Dur, in dem es nun voll ausgeführt wird. Ein drittes Thema, dem ersten nahe verwandt, aus den synkopierten Rhythmen entwickelt, folgt — man beachte, wie die frühere Viertelfigur des Basses jetzt von Geigen und Bläsern, die Achtelfigur der Bläser vom Baß übernommen wird — auch Motiv a) meldet sich. Wie dann Holzbläser, leise kichernd, das Thema in B-Dur bringen, die Streicher zänkisch dreinreden bis c) gebieterisch dazwischenfährt und endlich das A-Dur wieder erreicht und das erste Thema abermals voll ausgeführt wird, all das ist so lustig, witzig und genial, daß Worte keine Vorstellung davon geben können. Nun entwickelt sich alles wie vorher: das zweite Thema, jetzt in A-Moll und A-Dur, kehrt wieder und dann beginnt von neuem das Spiel mit b). Gewichtig schreiten die Bässe in stets gleichem Rhythmus dahin, ein Bild gefestigter Männlichkeit, während die Jugend ihrem Übermut die Zügel schießen läßt und sich jagend neckt und hascht. Brummend bleiben die Bässe endlich auf dem tiefen E—Dis stehen, das einundzwanzigmal wiederholt wird, während die Geigen das Spiel mit b) fortsetzen und die Bläser mit a) hineinrufen. Das Ganze ist eine Szene voll überschäumenden Lebens, ein Bacchusfest in Tönen.

Zum Schluß sei noch erwähnt, daß Beethoven in dieser Symphonie wieder zu dem kleineren Orchester der ersten beiden (Streicher, acht Holzbläser, zwei Trompeten und zwei Hörner) zurückgekehrt ist und nichts kann seine unvergleichliche Kunst der Orchesterbehandlung in ein helleres Licht rücken als der Gegensatz zwischen dieser freiwilligen Beschränkung in der Verwendung der Mittel und dem Reichtum und Glanz der erzielten Wirkungen.

Op. 93. Achte Symphonie in F-Dur. Erschienen 1816. S. S. 291—95.

Erster Satz 3/4-Takt, Allegro vivace con brio. Wir brauchen dem, was wir früher über das thematische Material und die Anlage des ersten Teiles gesagt haben, kaum etwas hinzuzufügen: die unerwartete Modulation nach Es-Dur, das Abbrechen und Überspringen nach D-Dur (zweites Thema), die abermalige Modulation nach C-Dur, in welchem das zweite Thema wiederholt wird, dann endlich das dritte Thema (C-Dur) — zu erwähnen wäre noch der Schluß mit den gebrochenen Akkordgängen und der Stakkatooktavenfigur. Wie so häufig weist Beethoven dieser unscheinbaren Figur eine wichtige Rolle in der

Durchführung zu. Diese selbst ist im Einklang mit der Art des ganzen Werkes von der denkbar größten Einfachheit und Übersichtlichkeit. Acht Takte lang jene Stakkatooktavenfigur, in deren letzte vier das erste Motiv des ersten Themas nacheinander von den vier Holzbläsern hineingeworfen wird, danach vier Takte lang die vorher erwähnten gebrochenen Akkordgänge. Diese zwölftaktige Bildung kehrt dreimal in C-Dur, B-Dur und auf dem Dominantseptimenakkord von D wieder. Nun bringen Bässe und Celli das erste Thema fortissimo in D-Moll, wonach ein imitatorisches erregtes Spiel mit ihm anhebt, zu dem die gebrochenen Akkordgänge weitergeführt werden, bis schließlich jenes erste Motiv allein das Feld behauptet und nun in der Tiefe und Höhe in engster Nachahmung 16mal wiederkehrt. Nach weiteren sechs Takten, die abermals die Stakkatooktavenfigur verwerten, sind wir in der Reprise angelangt, in der das Thema fff zuerst herausgeschmettert und dann zart von Holzbläsern wiederholt wird. Dieselben modulatorischen Überraschungen wie vorher werden uns auch hier bereitet. Das zweite Thema steht zuerst in B und wendet sich dann erst nach F-Dur. Die Coda fängt ähnlich wie die Durchführung an, dann aber bewährt sich wieder Beethovens künstlerische Ökonomie, die kein noch so kleines Motiv oder Motivteilchen unausgenützt läßt und jedem besondere Wirkungen abzugewinnen versteht: der an sich so wenig bedeutende Gang im dritten Takt des Themas wird nun in überaus reizvoller Weise in vierfacher Nachahmung verwertet. Diese Kunst zeigt sich auch am Schluß wieder. Nachdem ein einzelner Takt des zweiten Themas zu einer sechzehntaktigen Periode erweitert worden, zaubert Beethoven das erste Motiv abermals zu einem neuen Gebilde um



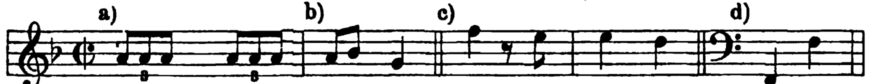
und die letzten drei Noten genügen ihm, um einen Schluß von höchster Originalität zu gestalten. In vollen Akkorden werden sie abwechselnd von Pizzikatostreichern und Bläsern gebracht, leise und leiser verklingend, bis das erste Motiv pp wie mit einer anmutig höflichen Verbeugung den Satz beendet.

Zweiter Satz. Allegretto scherzando B-Dur. Das Sätzchen erklärt sich selbst: einem ersten Thema, dessen erstes dreinotiges Motiv Beethoven die Handhabe zu einer Fülle reizvollster Gebilde gibt, kommt ein zweites in F-Dur. Man beobachte, wie aus der gebundenen Sechzehntelfigur des letzteren zwei Noten herausgegriffen und als gesondertes Motiv verwandt werden. Danach wird alles mit geringfügigen Veränderungen wiederholt (zweites Thema wie üblich jetzt in der Haupttonart B-Dur) und mit einer der landläufigsten Kadenzen abrupt geschlossen, als solle damit der scherzhafte Charakter des Ganzen noch

besonders betont werden. Es wird erzählt, daß das gleichmäßige Ticken des eben erfundenen Mälzelschen „musikalischen Chronometers" (Taktmessers), dem ja auch Beethoven großes Interesse entgegenbrachte, dem Meister die Idee zu diesem Satz gegeben habe. Das könnte sich natürlich nur auf die gleichmäßig wiederholten Begleitungsakkorde, nicht aber auf das Thema beziehen. Schindler berichtet ferner, das Thema selbst sei in fröhlicher Stunde entstanden: Beethoven saß mit einigen Freunden, darunter Brunswick, Oliva und auch Mälzel beim Mahle, als ihm der Einfall kam, „einen Kanon auf Mälzels Metronom" zu improvisieren, der dann sofort gesungen wurde. Das Thema dieses lustigen Scherzes ist dasselbe, wie das des Allegretto scherzando. Schindler ist aber hier augenscheinlich im Irrtum. Wie Thayer nachweist, hatte Mälzel 1812 zwar schon einen Taktmesser erfunden, doch war dieser ganz anders beschaffen, als das auch heute noch so beliebte Instrument, von dem ebenso wie von der Bezeichnung Metronom erst seit 1817 die Rede ist. Der Kanon konnte also nicht vor der Symphonie, d. h. schon 1812, entstanden sein.

Dritter Satz. Tempo di Menuetto F-Dur. Dreiteilige Liedform mit einer Coda (letzte acht Takte), deren Motiv (Hörner und Trompeten) dem ersten Takt des Themas nachgebildet ist. Das Trio ebenfalls in F-Dur in zweiteiliger Liedform, die ersten Noten im zweiten Teil als selbständiges Begleitungsmotiv verwandt.

Vierter Satz. Allegro vivace. Auch hier ist die erstaunliche motivische Kleinarbeit zu bewundern. Jedes der drei Motive, aus denen das erste Thema gebildet ist, ja selbst der begleitende Oktavensprung der Bässe bei seiner ersten Wiederholung, empfängt im Verlaufe des Satzes selbständige Behandlung:



Wir haben früher über den plötzlichen Umschlag der Stimmung im zweiten Thema, der äußerlich durch die ferne Tonart As-Dur angedeutet wird und seine Wiederholung in C gesprochen. Rhythmisch interessant ist die sich daran schließende Stelle, wo dasselbe Motiv von Streichern in Vierteltriolen und zugleich von Bläsern in halben Noten und Achteln gebracht wird. Sie führt zum ersten Thema zurück, aus dem nun Motiv c zu ausgedehntem kontrapunktischen Spiel herausgegriffen wird, das Motiv jedesmal durch einen Quartenschritt, dessen zwei Noten je zwei Takte einnehmen, eingeleitet. Daran schließt sich eine Wiederkehr des ganzen ersten Teiles (erstes und zweites Thema, letzteres in Des- und F-Dur) und daran die Coda. Charakteristisch ist die Art ihrer Einführung: leise, spielerig lassen sich Motiv a und b viermal hören. Da fahren, als wollten sie den lustigen Spuk verscheuchen, die Bässe und Celli ärgerlich

mit Motiv b dazwischen. Zweimal wiederholt sich das. Dann eine Pause und nun beginnt ein neues, nachdenkliches Motiv in den zweiten Geigen, von den ersten mit Motiv a schmeichelnd umspielt. Holzbläser nehmen es auf, Bässe und Celli folgen, während Bläser es zugleich in Gegenbewegung bringen, dazu immer das leise, lockende Motiv a. Nach und nach geht das Motiv aus dem schleichenden Legato in das energischere Stakkato über, die Stimmung wird gefestigter, die halben Noten werden zu kraftvoll fortschreitenden Vierteln, immer lauter und heller erklingt a dazu, bis plötzlich das erste Thema ff jubelnd durchdringt. Von da bis zum Schluß bekommen wir eine ununterbrochene Folge von Genieblitzen: das Thema bricht nach vier Takten ab, in den Streichern und der ersten Flöte wird das frühere Motiv d des Basses fortgeführt, dann mit überaus komischem Effekt vom Clown des Orchesters, dem Fagott, und den in Oktaven gestimmten Pauken übernommen; wieder meldet sich das erste Thema, immer leiser verklingt es — da schreit in das ppp hinein laut ein fortissimo-Des, das Thema wechselt folgsam nach Des-Dur — wieder schreit das Des, jetzt als Cis, hinein, das Thema wechselt nach Cis-Moll, um dann voll vom ganzen Orchester in Fis-Moll gebracht zu werden. Allmählich kehrt es nach F-Dur zurück, steigert sich, bricht ab und macht dem zweiten Thema Platz, das zuerst den Holzbläsern, dann den Celli und Bässen mit schönem Gegenmotiv in den ersten Geigen gegeben ist. Lustig ertönt jetzt das erste Thema in neuer Einkleidung (Vierteltriolen) in Hörnern und Fagotten, beantwortet von Streichern und Flöte. Dann nehmen es zugleich die Streicher in der alten, die Bläser in der neuen rhythmischen Gestaltung auf und nun scheint es, als solle rasch der Schluß herbeigeführt werden. 20 Takte lang hören wir in immer anderen Lagen, forte erst, dann nach und nach zum piano abgedämpft den F-Dur-Akkord, da — noch eine letzte Überraschung: während die Pauken leise Motiv d fortführen, meldet sich schüchtern in Holzbläsern noch einmal c und in den Streichern b und dann erst setzt die mächtige Schlußfanfare ein.

Wir müssen es bei diesen Andeutungen bewenden lassen; wir würden weit über den Rahmen dieses Buches hinausgehen, wollten wir uns in die zahllosen rhythmischen, harmonischen und klanglichen Feinheiten dieses Satzes weiter vertiefen, die rhythmischen allein schon sind eingehenden Studiums wert. Der Leser wird aber nach dem Gesagten die Berechtigung unserer Behauptung zugestehen: daß die Achte Symphonie zu den genialsten, geistreichsten Schöpfungen des Meisters gehört und als das witzigste Werk der ganzen klassischen Literatur einen Ehrenplatz unter ihnen beanspruchen darf.

Op. 94. Lied „An die Hoffnung". Erschienen 1816. S. S. 263.

Op. 95. Quartett F-Moll. Erschienen 1816. S. S. 260f.

Dem ersten, im forte unisono aller Instrumente eintretenden Thema geben das stürmische Sechzehntelmotiv, das uns ähnlich schon so oft begegnet ist, die gestoßenen Achtel, in denen sich das aufsteigende D—E so scharf mit dem absteigenden Es—Des reibt und die springenden Rhythmen des dritten bis fünften Taktes seinen trotzig erregten Charakter, wie die beständige Wiederkehr des ersten Motivs, das fast nur während des zweiten Themas schweigt, die Färbung des ganzen Satzes bestimmt. In dem schönen Des-Dur-Gesang des zweiten Themas ist nicht zu übersehen, daß es erst mit dem zweigestrichenen As der zweiten Geige auf der Dominantseptimenharmonie ansetzt — dem lichten Klang der hohen Lage der letzteren gibt das begleitende Thema der Bratsche, das dann auch von Cello und zweiter Geige aufgenommen wird, einen wirkungsvoll kontrastierenden Hintergrund. Ungewöhnlich kühn sind die Trugkadenzen A-Dur statt des erwarteten Des-Dur, D-Dur nach Des-Dur, usf. Die Durchführung baut sich ganz und gar auf das erste und das springende Motiv des dritten Taktes auf, das dann in ein Tremolo übergeht.

Zweiter Satz. Allegretto ma non troppo D-Dur. Nach vier einleitenden Takten des Cellos, die später erst Bedeutung gewinnen, beginnt der schöne liedartige Gesang der Geige. Auf ihn folgt ein Fugato, dessen Thema nur eine Umschreibung jenes Cellomotivs ist. Es wird nacheinander von Bratsche, zweiter Geige, Cello und erster Geige gebracht und macht nach schöner Steigerung dem Anfangsmotiv des Cellos Platz, das jetzt von den anderen Instrumenten harmonisch eingekleidet dreimal erscheint, nach C-Moll, B-Moll und D-Moll gewendet. In der letzteren Tonart erhalten wir das Fugato ein zweites Mal, jetzt mit einem belebteren Gegenmotiv und die Stimmen in Engführung eintretend. Zum Dialog wird die Musik, wenn die Bratsche das Thema oder wenigstens seine ersten Takte in der Umkehrung bringt und das Cello es in der ursprünglichen Gestalt beantwortet. Die Stimmung wird erregter, beruhigt sich und nun kehrt der erste Teil wieder. Aber in den Schluß des Gesanges drängt sich noch einmal das Fugato, die Stimmen in Engführung taktweise nacheinander eintretend, bis es vor dem weich beruhigenden Gesang des Cellos verstummt.

Zu dem, was wir über den dritten Satz, in welchem der choralartige Mittelsatz, wie jetzt so häufig bei Beethoven, zweimal erscheint, früher gesagt haben, brauchen wir nichts hinzuzufügen.

Die Form des letzten Satzes ist ebenfalls klar genug. Nach dem kurzen Larghetto, das die Erinnerung an die Einleitungstakte der Fis-Dur-Sonate wachruft, das Allegretto agitato: Erstes Thema (zweimal) — Überleitung

(verminderte Septimenakkorde auf C und H) in das zweite (C-Moll, 37. Takt, zweite Geige mit schönem Gegengesang des Cellos) — erstes Thema F-Moll, Wiederholung in Des-Dur (auf die Wirkung dieses unerwarteten Dur sei besonders hingewiesen) resp. B-Moll — Überleitung (verminderte Septimenakkorde auf H und E) und zweites Thema (F-Moll) — erstes Thema mit reicheren Begleitungsfiguren — Abschluß in F-Dur. Dann das Allegro, ein rasch beschwingtes Thema, dessen fünfter bis achter Takt ein Umbildung des springenden Anfangsmotivs des Allegretto agitato sind, jetzt nicht in F-Moll, sondern F-Dur. Leise und doch energisch gesellt sich ihm (24. Takt) ein anderes hinzu — alles ist in dem nur 43 Takte langen Sätzchen mehr angedeutet als ausgeführt und mit einer Unisonopassage aller vier Instrumente erhält das Werk einen auch äußerlich wirksamen Abschluß.

Op. 96. Sonate für Pianoforte und Violine in G-Dur. Erschienen 1816. S. S. 295 f.

Op. 97. Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello in B-Dur. Erschienen 1816. S. S. 261 f.

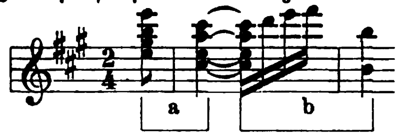
Op. 98. Liederkreis „An die ferne Geliebte". Erschienen 1816. S. S. 335 f.

Op. 99. Lied „Der Mann von Wort". Erschienen 1816. S. S. 437.

Op. 100. Duett „Merkenstein". Erschienen 1816. S. S. 316.
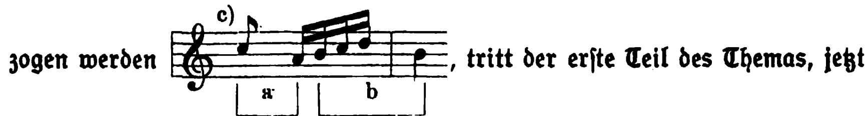
Op. 101. Sonate für das Hammerklavier in A-Dur. Erschienen 1817. S. S. 334 f.

Nur der letzte Satz bedarf einiger Bemerkungen. Er steht von Anfang bis Ende im Zeichen der Kontrapunktik, aber alles ergibt sich so ungezwungen, daß die vielen Nachahmungen usw. im ersten Teil als das natürlich Gegebene erscheinen. Im Hauptthema treten zwei Motive markant hervor
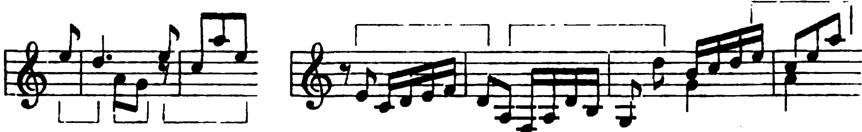


Ihre imitatorische Behandlung liegt deutlich auf der Hand und ebenso die Umkehrung vom neunten Takt an. Ein neckisches Thema schließt sich im siebzehnten Takt an, der Stakkatoauftakt und die nachfolgende gehaltene Note weisen auf Motiv a hin — auch hier wird das Thema nach zwei Takten in der Mittelstimme nachgeahmt. Es führt zum ersten Thema, das im Baß ansetzt, zurück; ein anmutig schwebendes Thema, noch immer in A-Dur, schließt sich an, das auf Motiv b begründet ist und dieselbe imitatorische Behandlung

aufweist. Nach einer von echtem Humor getragenen Episode — ein etwas wehmütig angehauchtes Motiv piano dolce, das dreimal wiederkehrt, wird ganz plötzlich abgeschnitten — folgt endlich das eigentliche zweite Thema in E-Dur; daß auch dieses seine Wurzel im Hauptthema hat und auch hier die Nachahmung ihre Rolle spielt, ist klar ersichtlich. Eine gedämpfte Fröhlichkeit herrscht in dem Fugato der Durchführung; das erweiterte erste Thema dient als Fugenthema, das zuerst in C-Dur, dann in C mit Wendung nach F-Dur und Abschluß in D-Moll, zum drittenmal in D-Moll mit Wendung nach A-Moll, zum vierten Male in A-Moll mit Wendung nach C-Dur, endlich ein fünftes Mal im Baß in C-Dur erscheint, diesmal mit veränderten Akzenten, indem es nicht wie früher auf dem vierten, sondern auf dem zweiten Achtel einsetzt. Zwischenein wird beständig ein Spiel mit Motiv b (häufig auch in der Umkehrung) getrieben, mit Hilfe dessen Beethoven wieder ins Thema (C-Dur) zurückkehrt. Nach einer längeren Episode, in der a und b zu c zusammengezogen werden



, tritt der erste Teil des Themas, jetzt in dreifacher Engführung auf, der zweite Teil folgt in imitatorischer Durchführung und dann setzt endlich die Reprise ein. Die Coda nimmt, wie der Eingang der Durchführung auch, das Achtelmotiv, das den Abschluß des zweiten Themas bildet, auf; eigenwillig brummt es vor sich hin, während Motiv b es umspielt. Dann, als ermanne es sich gewaltsam zu einem Entschluß, schmettert fortissimo a dazwischen; noch einmal scheint die Fuge anheben zu wollen, doch rasch macht ihr Thema dem neckischen Zusatzthema des ersten Teiles Platz, das mit seltsamer Verschiebung zu sieben Takten erweitert, ein zweites Mal mit einer Trillerverzierung und ein drittes Mal in einer Umwandlung zu flüchtigen Sechzehnteln wiederkehrt. Auch die Stelle (diminuendo) über dem Baßtriller ist im Grunde nur eine Umgestaltung dieses Themas



unter gleichzeitiger Betonung seines Ursprungs im Hauptthema.

Op. 102. Zwei Sonaten für Piano und Violoncell in C-Dur und D-Dur. Erschienen 1817. S. S. 324 f.

Die eigenartigere der beiden Sonaten ist die erste in C-Dur schon in der formalen Anlage: ein zartes, kurzes Andante in C-Dur als Eröffnung für ein

Allegro vivace in A-Moll, danach ein Adagio in C-Dur, das in das erste Andante zurückleitet, welches ohne Unterbrechung in das Schlußrondo führt. Also eigentlich vier Abteilungen, die in zwei Sätze zusammengefaßt sind. Aber auch in anderer Beziehung kündigt sich vielfach ein ganz Neues an und man braucht nur diese Sonate mit der vorhergehenden aus dem Jahre 1808 in A-Dur zu vergleichen, um den neuen Geist, der von jetzt ab immer vernehmlicher aus den Werken spricht, zu erkennen: dort die gewohnte Formgebung, eine sofort fesselnde ohrfällige Thematik, eine stete Berücksichtigung der technischen Möglichkeiten und ein deutliches Streben nach wirkungsvoller Behandlung der Instrumente; hier eine „freye" Form, eine Thematik, die erst nach längerem Eindringen etwas von ihrer spröden Schwerblütigkeit verliert und eine Behandlung der Instrumente, die die höchsten Anforderungen an das Können der Künstler und diesen doch nicht eigentlich dankbare Aufgaben stellt.
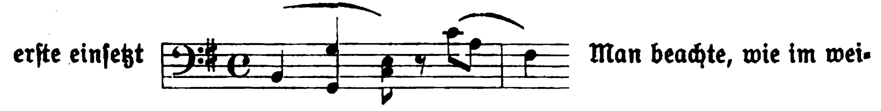
In gewohnteren Bahnen bewegen sich die ersten Sätze der zweiten Sonate in D-Dur, obwohl die freiere Behandlung der Form wie in der eben besprochenen auch hier sich beispielsweise in der ganz unvorbereiteten Einführung des zweiten Themas äußert. Der zweite Satz, das erste und einzige ausgeführte Adagio in den Cellosonaten ist unstreitig das schönste Stück in den beiden Sonaten. Die Bezeichnung con molto sentimento d'affetto steht im Einklang mit der Tonart D-Moll, die Beethoven stets nur in Augenblicken tiefster seelischer Ergriffenheit wählte. Das erste Thema ist ein choralartig einfaches Liedthema, dem sich ein außerordentlich ausdrucksvoller Dialog der beiden Instrumente anschließt, der nach packenden Steigerungen in einen berückend schönen Dursatz führt, der troststreich wie eine Himmelsstimme in das düstere Moll hineinklingt; der Mollsatz kehrt dann wieder und führt ohne Unterbrechung in den Schlußsatz, Allegro fugato. Wir haben in ihm die erste Fuge, die sich in den 42 Sonaten, mit denen wir uns bis dahin beschäftigt, findet. Sie baut sich über einem zugleich heiter bewegten und energischen Thema auf, dem an einer Stelle ein zweites gegenübertritt, ohne sich doch längere Zeit behaupten zu können. Auch von ihr ist zu sagen, daß ihre Wirksamkeit kaum im Verhältnis zu ihren großen technischen Schwierigkeiten steht.

Op. 103. **Oktett in Es-Dur für zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Hörner und zwei Fagotte**, ein Frühwerk, nach dem Beethoven das Quintett op. 4 arrangierte. Erschienen 1834. S. S. 36.

Op. 104. **Quintett für zwei Violinen, zwei Bratschen und Violoncello in C-Moll.** Nach dem Trio op. 1 Nr. 3. Erschienen 1819.

Op. 105. **Sechs Themen mit Variationen für Piano und Flöte oder Violine.** Erschienen 1819. S. S. 362.

Op. 106. Große Sonate für das Hammerklavier in B-Dur. Erschienen 1819. S. S. 352—54.

Erster Satz. Allegro. Als Kraft und Milde, so könnte man die beiden schönen Motive, die in ihrer Vereinigung das Hauptthema bilden, charakterisieren — eine jubelnde Fanfare das erste, ein beschauliches Sinnen das zweite. Ein drittes, selbstbewußt wie das erste, schließt sich an und führt zurück zum ersten, das sich dann mit einer jener plötzlichen und doch durchaus natürlichen Modulationen, wie sie uns bei Beethoven jetzt so häufig begegnen, nach D-Dur wendet und nach G-Dur führt, in dem nach längeren Gängen das zweite Thema energisch und heiter und dabei doch mit besinnlichen Seitenblicken wie das erste einsetzt  Man beachte, wie im weiteren Verlauf die Stelle, wo breite Akkorde und Oktaven (die dann eine Oktave höher einfach wiederkehren) unter flüchtigen Passagen einherschreiten, aus dem vorhergehenden letzten a tempo herausgewachsen und die sich daran schließende Fortissimostelle dem zweiten Thema entnommen ist. Ein drittes, das eigentliche Gesangsthema, schließt sich an, eine warm aufquellende Melodie; sie stellt das weiche Gefühlsmoment dar, wie es sich bei Beethoven stets auf dem Gipfel der Freude hervordrängt. Mit einer markigen Akkordfortschreitung schließt der Teil ab. Die Durchführung wird in der Hauptsache durch ein Fugato über ein den ersten zwei Takten des Hauptthemas entnommenes Thema ausgefüllt, dessen launige Haltung durch den scheinbar übereilten, gewissermaßen verfrühten Neuansatz im neunten und achtzehnten Takt noch besonders betont wird. Interessant ist, wie Beethoven, in dessen Werken wir alles spätere schon im Keim vorhanden finden, selbst im Klaviertechnischen immer neue Wege angebahnt hat; Figuren wie die in den jedesmaligen zwei Pianotakten nach dem Fortissimo weisen bereits auf Bildungen hin, wie sie dann bei Liszt und anderen eine so wichtige Rolle spielen. Nur andeuten können wir, mit wie markiger Wirkung in fortwährender Steigerung der Rhythmus des Anfangs verwertet wird, wie dann — wieder ein echt Beethovenscher Zug — auf dem Gipfel der Lust ein wehmütiges Gefühl das Gesangsthema (nach Moll gewandelt) auftauchen läßt, wie der Meister rasch dieses Gefühls mittels des Fugatothemas Herr wird und so die Stimmung für die Reprise vorbereitet. In üblicher Weise kehrt nun der erste Teil (durchweg in B-Dur) wieder. In der Coda taucht noch einmal das Gesangsthema in Moll erst, dann in Dur auf, während der Schluß ganz vom ersten Thema und Fragmenten desselben beherrscht wird. Einen tiefen Blick in Beethovens Seele läßt uns

dieser Schluß tun, der den Satz wohl sicher und gefestigt, aber nicht rauschend und triumphierend, wie man es hätte erwarten dürfen, sondern nachdenklich still verklingen läßt und nur mit zwei Fortissimoschlägen das Ende markiert.

Scherzo assai vivace in B-Dur. Dem siebentaktigen Thema und seiner Wiederholung in der höheren Oktave folgt eine achttaktige Periode, dieser eine gleichfalls achttaktige, die sich dem Verständnis vielleicht leichter erschließt, wenn man die erste Pianissimofigur als Vorbereitung nimmt und die Periode erst danach anfangen läßt. Ein neues Thema in dunklem B-Moll, ganz aus dem Dreiklang gebildet, folgt, wendet sich nach Des-Dur und wird in kanonischer Führung wiederholt. Das Ganze kehrt noch einmal in Des-Dur, nun mit Wendung nach B-Moll wieder, wobei beide Male das Vermeiden der Dominantharmonie dem Abschluß eine fremdartige, melancholische Färbung gibt. Doch sein alter Humor läßt den Meister rasch die Stimmung verscheuchen. Es ist, als pfeife er im Presto ein übermütiges Liedchen vor sich hin, um es dann mit schallender Stimme in die Welt hinauszusingen; wie ein lachendes Sich-Schütteln ist das Tremolo, das er dem verblüffenden Tonleitergang folgen läßt, dann kehrt der erste Teil mit geringfügigen Veränderungen zurück. Am Schluß aber scheint er unerwartet sich nach H-Moll wenden zu wollen, das B wird zum Ais, führt zögernd nach H und als freue er sich des gelungenen Scherzes, geht er plötzlich in ein Presto über und wiederholt dieses H wieder und wieder crescendo und fortissimo, kehrt dann plötzlich nach B zurück und endet den Satz wie erschöpft, leise mit dem Anfangsmotiv auf dem unaufgelösten Quart-Sechst-Akkord — ein an Überraschungen und Rätseln reiches Stück mit einem Fragezeichen abschließend.

Adagio sostenuto Fis-Moll. Trotz der ungewöhnlichen Ausdehnung des Satzes bewährt sich wie im ersten so auch in ihm Beethovens feines Gefühl für Symmetrie der Form und jene seltene Gabe der Konzentration, die ihn bei aller Weite nie weitschweifig werden und jeden Takt als ein unbedingt notwendiges Glied des Ganzen erscheinen läßt. Die Anlage des Satzes ist die denkbar einfachste und übersichtlichste: drei Themen, das erste in Fis-Moll mit der überirdischen, zweimal eintretenden Episode in G-Dur, das zweite in Fis-Moll beginnend, in D-Dur endend und (während das erste sich hauptsächlich in der mittleren Lage bewegt) sich wie im Überschwang des Sehnens in die höchste Lage aufschwingend. Beim a tempo setzt das dritte Thema in D-Dur tief unten im Baß ein, wenige Noten nur, ein aufgelöster D-Dur-Dreiklang, aber in seiner viermaligen Wiederkehr gerade durch seine stille Einfachheit und wohlig dunkle Tonlage doppelt beruhigend wirkend. Nach kurzem Zwischenspiel, in das leise das zweite Thema hineinklingt, kehrt das Ganze wieder, das erste Thema mit einer jener ätherischen Figurationen, wie wir sie nur bei Beet-
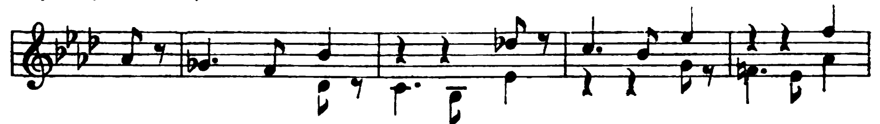
hoven und auch bei ihm nur in dieser späten Periode antreffen, das zweite Thema nun in ein mildes Dur (D) getaucht, während das dritte in Fis-Dur steht. Von ihm wird auch die Coda eingeleitet, die, in G-Dur beginnend, nach Fis-Moll zurückführt und so das erste Thema oder seinen seelischen Extrakt (die ersten 13 Takte in vier zusammengezogen, gefolgt von dem G-Dur-Gedanken) wiederbringt. Mit einem Anklang an das zweite Thema gleiten wir leise in den Fis-Dur-Akkord und wähnen, ein geängstetes Herz habe nun seinen Frieden gefunden, doch noch einmal stöhnt es schmerzlich auf, um dann in stiller Wehmut wohl und doch wie erlöst von schmerzlichem Albdruck in einem das ganze Klavier umspannenden Fis-Dur-Akkord zu verklingen. Wenn irgendwo bewährt sich hier, was wir früher schon angedeutet haben, daß es nicht der musikalische, sondern der seelische Gehalt ist, auf dem die Schwierigkeit des Erfassens so vieler Beethovenscher Sätze beruht. Wer sich nicht mit ganzer Hingebung in die Tiefen von Beethovens Gefühlsleben versenkt hat, soll diesem Stück fernbleiben, seine Wiedergabe muß von Empfindung überquellen und dabei doch in zartesten, gleichsam entsinnlichten Farben gehalten sein, ein Bild jener unweltlichen Gefühlsprozesse, die sich in dem Beethoven jener Zeit vollzogen.

Einleitung und Allegro risoluto, Fuga a tre voci con alcune licenca — eine dreistimmige freie Fuge, wobei man sich der ebenfalls als „freye" bezeichneten Cellosonate op. 102 erinnert. Man fühlt, daß Beethoven die Bezeichnungen gewissermaßen als Warnungstafel an den Anfang der Werke stellt, um denen, die an sie, erfüllt von dem Geist der alten Formen, herantreten, eine Enttäuschung zu ersparen.
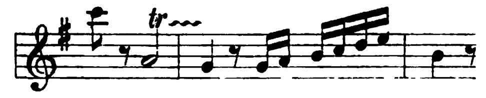
Es ist nicht leicht, auch für einen Beethoven, aus den Regionen, in denen er im dritten Satz geweilt, den Weg zur Erde zurückzufinden. So mutet der Anfang des Finales wie ein unentschlossenes Tasten und Suchen an, erst allmählich, in der Steigerung vom Tempo I zum Prestissimo gewinnt er die alte Sicherheit wieder und es setzt nun im sechsten Takt des Allegro risoluto das Thema der Fuge ein. Das Verständnis erschwerend ist schon dieser Eintritt des Themas, der es nicht wie üblich abgesondert für sich einführt, so daß es sich sofort im Gedächtnis als „das Thema" einprägt, sondern im Vorhergehenden ankündigen, aus ihm herauswachsen und wie ungeduldig einer anderen Stimme ins Wort fallen läßt. Es ist ein Thema, eckig, rauh, aber in seiner anstürmenden Energie von packender Wirkung, ungewöhnlich auch schon durch seine Länge, zehn Takte, von denen aber die letzten in den Beantwortungen unberücksichtigt bleiben. Neben der ersten Antwort geht ein Gegenthema einher, von dem jedes seiner Motive später selbständige Bedeutung gewinnt:



Das ist gleich nach der Exposition der Fall, die nach einem Spiel mit Motiven des Hauptthemas, Motiv c, das eine interessante rhythmische Verschiebung erhält (49. Takt)



und danach ein neues Achtelmotiv in den Vordergrund rückt. Diesem ersten Teil folgt eine längere Episode in Ges-Dur, die ein neues kurzes Thema fugiert und dann zu einer Vergrößerung des Hauptthemas führt, die zu der raschen Bewegung des vorhergehenden einen wuchtigen Gegensatz bildet, wonach das neue Thema nochmals jetzt in As verarbeitet wird. Gleich nach dem Eintritt der H-Moll-Tonart kommen wir zu einer der kunstreichsten Stellen des Satzes: zu einer „cantabile" Gegenmelodie in H-Moll bringt die untere Stimme das Hauptthema krebsgängig, d. h. wir erhalten die ersten sechs Takte desselben, wenn wir die Stelle vom neunten Takt an rückwärts lesen. Wir können hinzufügen, daß die gesangreiche Oberstimme das Künstliche der Kombination völlig vergessen macht. Ebenso ergibt sich das Hauptthema, wenn wir vom 18. die Ober- und vom 25. Takt an die Unterstimme rückwärts lesen, wobei jedesmal dem Gesangsmotiv dieselbe Rolle wie vorher zufällt. Nach einem Zwischenspiel, in dem alle Stimmen die kurze Sechzehntelfigur des Hauptthemas aufnehmen, tritt dieses selbst wieder im Baß auf, diesmal (im vierten Takt des G-Dur, dann weiter im zwölften und bei der Modulation nach Es-Dur) in der Umkehrung beantwortet



Die unbedingte Notwendigkeit eines Ruhepunktes nach der rastlos treibenden Bewegung des Bisherigen läßt Beethoven jetzt (D-Dur) ein neues, wie in stillem, traumverlorenen Sinnen dahinschreitendes Thema bringen, das gleichfalls fugenartig, vom zehnten Takt an in Engführung verarbeitet wird und vom 16. Takt an einen besonders schönen Aufschwung nimmt. Vom a tempo (B-Dur) tritt das Hauptthema hinzu und die beiden Themen gehen nun nebeneinander her, bis im 16. Takt des B-Dur das Hauptthema im Baß in Umkehrung erscheint, begleitet von der Mittelstimme in naher Engführung. Die-

selbe Kombination findet sich vom 22. Takt an, wo die Oberstimme in Umkehrung führt und der Baß in Engführung folgt. In unablässiger Bewegung stürmen jetzt Sechzehntelfiguren weiter, begleitet bald vom Trillermotiv des Hauptthemas, bald von einem Motiv des Gegenthemas, bis sie (nach piu crescendo) in das Hauptthema münden, das jetzt im Baß und zugleich in der Oberstimme (in Umkehrung) erscheint, um gleich danach von allen drei Stimmen in Engführung gebracht zu werden. In rastloser Steigerung wird der Satz seinem Ende entgegengeführt; doch wieder bewährt sich hier Beethovens unvergleichliche Kunst durch eine Retardation erneute Spannung zu erregen: der zum Fortissimo erhöhten Kraftäußerung folgt ein leises Ermatten, über einem geheimnisvoll rollenden Orgelpunkt auf dem tiefsten F sprechen Themenfragmente gedämpft im Flüsterton, die Bewegung wird zum Adagio verlangsamt, ein Augenblick wehmütigen Sinnens, dann ein schnelles Sich-Aufraffen, ein kraftvolles Vorwärtsstürmen und mit dem Trillermotiv, das durch die immer veränderte rhythmische Gestaltung etwas unwiderstehlich Mitreißendes erhält, schließt der Satz so verblüffend genial ab, wie er von Anfang an durchgeführt ist.

Wir müssen uns mit dieser, nur das Wesentlichste andeutenden Analyse begnügen. Aber auf zwei Punkte möchte ich noch hindeuten. Der erste ist die weise Ökonomie der ganzen Anlage, die nie die wichtigen Forderungen der Kontrastwirkung, übersichtlichen Gliederung und Ruhepunkte aus dem Auge verliert. Dem ersten Abschnitt (Exposition und weitere Durchführung in B-Moll) folgt als zweiter die große Episode, die erst in Ges-Dur, dann As-Dur ein kurzes leichteres Thema fugiert, dazwischen als Gegensatz und Ruhepunkt die Vergrößerung des Hauptthemas enthält. Den dritten Abschnitt bildet die H-Moll-Stelle mit der krebsgängigen Wendung des Themas und dem Cantabilegegenthema; die lange, rasch beschwingte Weiterführung unter ununterbrochener Ausnützung der laufenden Figuren macht die nächste Episode (vierter Abschnitt) mit der ruhigen D-Dur-Melodie notwendig; sie bildet eine willkommene Atempause und läßt uns mit vergrößerter Spannung dem Wiedereintritt des Hauptthemas und seiner weiteren Entwicklung entgegensehen. Die gleichzeitige Verarbeitung der beiden Themen, die zwiefache Engführung, die Einführung des Hauptthemas zugleich mit seiner Gegenbewegung, dann die dreifache Engführung sind alles Momente einer immer gewaltigeren Steigerung, die mit dem ausgedehnten Orgelpunkt auf F endlich den Schluß aufs wirksamste vorbereitet. Der zweite Punkt ist die hohe Kunst, durch die das in sich Künstliche durchweg künstlerische Bedeutung erhält, die mannigfachen Kunstmittel der Kontrapunktik, diese Vergrößerungen, Umkehrungen, Engführungen, dem Zweck der Steigerung des Ausdrucks dienen müssen und die

selbst ein so schwieriges technisches Moment, wie die krebsgängige Gestaltung des Themas, sich nicht prahlerisch aufdrängen läßt, sondern alles Selbstzweckhaften dadurch beraubt, daß es sich nur als Begleitungsfigur zu einem neuen gesanglichen Thema gibt. Es ist zweifellos, Beethoven hätte der Sonate einen äußerlich wirkungsvolleren Abschluß geben können, einen würdigeren, mehr vom Geiste des ganzen Werkes getragenen, konnte sie unmöglich erhalten.

Op. 107. Zehn Volkslieder mit Variationen für Klavier oder mit Flöte oder Violine. Erschienen 1820.

Op. 108. 25 Schottische Lieder für ein und zwei Singstimmen und kleinen Chor, mit Begleitung von Klavier, Violine und Cello. Erschienen 1821. S. S. 268.

Op. 109. Sonate für Pianoforte in E-Dur. Erschienen 1821. S.S. 378.

Wir erkennen in ihr kaum noch die Züge der traditionellen Sonate wieder. Der erste Satz mit den unmittelbar nebeneinandergestellten zwei Themen — schon im neunten Takt setzt das zweite Thema in H-Dur ein — erinnert ebenso entfernt nur an die früheren Eingangssätze, wie der folgende zweite Satz (Sonatenform) an die früheren Scherzi. Dem trotzig aufbegehrenden ersten folgt in diesem Prestissimo ein sehnsuchtsvoll drängendes zweites Thema in H-Moll. Wundervoll ist es, wie die Grundstimmung des ganzen Werkes auch hier sich in der sinnenden traumhaften Stelle, die der Reprise vorausgeht, hervordrängt. — Die Variationen brauchen uns nicht aufzuhalten. Nur darauf sei hingedeutet, wie die Künste der Kontrapunktik, die Umkehrung in der dritten, die Nachahmung in der vierten, das Fugato in der fünften, jeder der drei ihren besonderen Charakter geben, einen spielerig leichten der dritten, einen schwermütig ernsten der vierten, einen ernst entschlossenen der fünften.
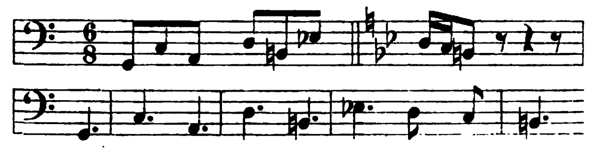
Op. 110. Sonate für Pianoforte in As-Dur. Erschienen 1822. S. S. 378 f.

Bei aller Freiheit der Behandlung weist der erste Satz doch den symmetrischen Aufbau der Sonatenform auf. Eine überreiche Fülle von Ideen tritt uns in ihm entgegen. Dem liebenswürdigen Anfangsthema schließt sich schon im fünften Takt ein zweiter Gedanke an, eine schön geschwungene Melodie über einer vor-Beethovenisch einfachen Begleitungsfigur. Ein ähnlicher Gedanke ist uns schon in der Violinsonate in G-Dur begegnet, aber wieviel vergeistigter erscheint er hier! Ihm folgt eine jener ätherischen schwebenden Figurenstellen, über die wir früher schon gesprochen. Sie mündet beim Molto legato in eine andere, deren ganz eigener Klangreiz beweist, wie fein Beethovens inneres Ohr noch immer Klangwirkungen empfand, sie leitet zum eigentlichen zwei-

ten Thema in Es-Dur. Die auf das erste Thema begründete Durchführung stellt höchste Ansprüche an die Kunst des Spielers: in fortwährendem An- und Abschwellen fortschreitend, verlangt die Darstellung zugleich eine ständige dynamische Steigerung, als deren Gipfel piano die Reprise einsetzt. Das Folgende bringt eine Reihe modulatorischer Überraschungen (den zweiten Gedanken in Des-Dur, die Figurenstelle in E-Dur, bis durch A-Dur und eine plötzliche Rückung nach Des-Dur das zweite Thema in As-Dur erreicht wird. In den den Zweiunddreißigstelfiguren vorausgehenden vier Takten verlangt die Phrasierung jedesmal einen Einschnitt nach dem zweiten Achtel und einen Druck auf der halben Note. Im fünften Takt vor dem Schluß übersehe man nicht die zarte Andeutung des ersten Themas.

Zweiter Satz. Allegro molto. Es ist seit einiger Zeit üblich geworden, diesen Satz mit einer gewissen Bedächtigkeit anzufangen, die technische Schwierigkeit des fünften bis achten Taktes mag als Erklärung, keineswegs aber als Rechtfertigung dafür dienen. Dem eigentümlichen Beethovenschen Humor wird dadurch völlig die Spitze abgebrochen, denn gerade das Stürmische, Unvermittelte, Abgerissene ist sein Wesen.

Dritter Satz. Die ersten drei Takte sind wie ein Orchestervorspiel anzusehen und dementsprechend zu behandeln, Holzbläser im ersten, Streicher im zweiten und dritten Takt. Dann setzt die Solostimme, selbstverständlich mit völlig veränderter Tongebung ein. Die „Bebung“ auf dem A pflegte Kullak und irre ich nicht auch Liszt so auszuführen, daß sie das vorschlagende tiefere A mit dem Daumen festhielten und nun mit leichtem Seitenschlag das höhere A in immer gesteigerter Schnelligkeit bis zum Beginn des Ritardando wiederholten. Die streng dreistimmig durchgeführte Fuge bedarf in ihrem ersten Teil keiner Erläuterung. Wie dann bei ihrer Wiederkehr nach dem Arioso (in G-Dur) alle Künste der Kontrapunktik als Mittel der Steigerung benutzt werden, ist schon früher angedeutet worden. Wenn irgendwo haben wir hier wieder ein Beispiel dafür, wie bei Beethoven alles Technische dem poetischen Gedanken oder besser noch der Empfindung dienstbar gemacht wird. Das durch die Umkehrung gewonnene neue Thema wird zunächst wieder dreistimmig durchgeführt. Ganz natürlich leitet die Achtelbewegung im Baß dann (einen Takt vor dem Wechsel nach G-Moll) zu einer Verkleinerung des eigentlichen Themas.



Während die Mittelstimme dazu das verkleinerte Thema in Engführung bringt,

erscheint es in der oberen in Vergrößerung (doppelte Notenwerte). Nach acht Takten haben es der Baß in Vergrößerung, die beiden Oberstimmen in Verkleinerung, bis beim Meno allegro eine abermalige Verkleinerung eintritt, denn die Sechzehntelfigur ist ebenfalls das (um zwei Noten verkürzte) Thema



, zu dem nach drei Takten als Mittelstimme die Umkehrung hinzutritt. Damit wird das As-Dur wieder erreicht und nun setzt als Gipfel der so erzielten Steigerung mit voller Wucht das Thema im Baß ein, geht dann in die Mittelstimme und endlich in die Oberstimme über, während reicher Figurenschmuck und erhöhte Vollstimmigkeit — die Beschränkung auf drei Stimmen hört von hier ab auf — das ihrige dazu beitragen, dem Folgenden den höchsten Glanz zu verleihen. Zur Verdeutlichung des Aufbaues ist es angebracht, vor dem letzten Eintritt des Themas (14 Takte vor dem Ende) etwas zurückzuhalten, die Wirkung des wie Orgelklang und Chorgesang dahinbrausenden Schlusses wird dadurch wesentlich erhöht.

Op. 111. Sonate für Pianoforte in C-Moll. Erschienen 1823. S. S. 379 f.

Das eigentliche Hauptthema des Allegros hat ganz den Charakter eines Fugenthemas und wird auch dementsprechend behandelt, so schon in der Überleitung zum zweiten Thema, so auch in der Durchführung, die ein kurzes Fugato über das verlängerte erste Motiv enthält, während dieses selbst in den anderen Stimmen sein Wesen treibt. Im übrigen ist der Satz zu durchsichtig, als daß er weiterer Ausführungen bedürfte. An ihn wie an den zweiten kann nur eine durch unbedingte Beherrschung alles Technischen gestützte Vortragskunst sich heranwagen und diese Kunst kann wiederum nur durch ein hingebendes Sich-Einleben in Beethovens Gefühlswelt erworben werden. Mit Recht sagt Willibald Nagel von den Variationen: „Das unendlich zarte Geäder dieses Satzes durch das analysierende Wort bloß zu legen, den überaus fein differenzierten Stimmungen in ihren einzelnen Ausstrahlungen zu folgen, kann mit Aussicht auf Erfolg niemand im Ernst unternehmen wollen."

„Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen."

Op. 112. „Meeresstille und glückliche Fahrt" für Chor und Orchester. Erschienen 1823. S. S. 325 f.

Op. 113. „Die Ruinen von Athen" (Ouvertüre). Erschienen 1823. S. S. 266 f.

Op. 114. Marsch und Chor aus „Die Ruinen von Athen".

Op. 115. Große Ouvertüre in C („Namensfeier"). Erschienen 1825. S. S. 311.

Op. 116. Terzett „Tremate". Erschienen 1826. S. S. 315.

Op. 117. „König Stephan" (Ouvertüre und neun Nummern). Ouvertüre erschienen 1826. S. S. 266 f.

Op. 118. Elegischer Gesang für vier Singstimmen mit Begleitung von Streichquartett. Erschienen 1826. S. S. 314 f.

Op. 119. Elf neue Bagatellen für Pianoforte. Erschienen 1823. S. S. 394.

Op. 120. 33 Veränderungen über einen Walzer von Diabelli. Erschienen 1823. S. S. 394—96.
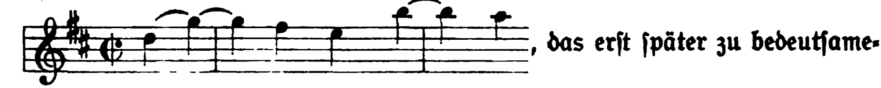
Op. 121a. Variationen über „Ich bin der Schneider Kakadu" für Pianoforte, Violine und Violoncello. Erschienen 1824. S. S. 396.

Op. 121b. Opferlied für eine Sopranstimme mit Chor und Orchesterbegleitung. Erschienen 1825. S. S. 66.

Op. 122. Bundeslied für zwei Solo- und drei Chorstimmen mit Begleitung von zwei Klarinetten, zwei Fagotten und zwei Hörnern. Erschienen 1825.

Op. 123. Missa solemnis in D-Dur. Erschienen 1827. S. S. 382—391.

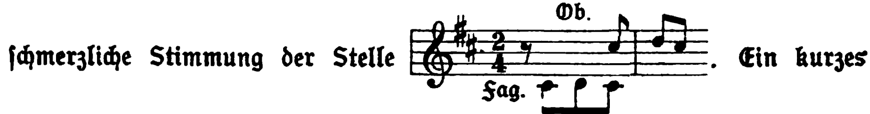
Kyrie. Assai sostenuto. Mit Andacht (4/4 alla breve D-Dur). Der kurzen Orchestereinleitung fällt wie an so vielen Stellen auch hier die Aufgabe zu, zugleich die Stimmung für das Folgende im Hörer vorzubereiten und die Atmosphäre für den Stimmungserguß der Gläubigen zu schaffen. Bei den ersten feierlichen Akkorden ist es, als ob die Pforten der Kirche sich erschlössen, in den weiteren andachtsvollen Takten, als ob die Gemeinde sich still zum Gebet sammle. Kräftig schallt dann das Kyrie des Chores empor, wenn er abbricht und der Solotenor den Schlußton D allein weiterklingen läßt, vermeinen wir, seinen Widerhall in den Gewölben der Kirche zu vernehmen. Zweimal noch erhebt der Chor seinen Ruf, jedesmal gefolgt von einer Solostimme, zuletzt geht die Altstimme in das eigentliche Motiv des eleison über, das vom Chor aufgenommen wird, während eine ständig wiederkehrende Geigenfigur es umspielt. In das Kyrie des Chores hinein klingt ein schönes Oboenmotiv

, das erst später zu bedeutsame-

rer Verwertung kommt. Auch der zweite Teil, das Christe eleison, wird vom Orchester mit zwei Takten, die den melodischen Kern des Folgenden enthalten, eingeleitet. Das Christe wird dann vom Solosopran, das eleison zugleich vom Solotenor angestimmt. Ihre zwei ausdrucksvollen Motive gehen in die übrigen Solostimmen, dann auch in den Chor über, während dem Orchester nur eine einfache akkordliche Begleitung zufällt. Diesem Zwischensatz folgt wieder das Kyrie, diesmal mit stärkerer Steigerung, zu deren Wirkung das eben erwähnte Oboenmotiv, jetzt abwechselnd von den verschiedenen Bläsern gebracht, nicht wenig beiträgt. Auch im folgenden schwebt es fortwährend über dem Kyrie eleison des Chores, mit seinen freundlich innigen Klängen Erfüllung der Bitte verheißend. So bietet dieser Satz sofort ein charakteristisches Beispiel der von uns früher besprochenen Behandlung von Chor und Orchester als geschlossener Masse — Instrumente und Stimmen werden gleichwertig zu einem einheitlichen Gesamtbilde ineinandergewebt, zu dem jedes seine besonderen Farbtöne beiträgt.

Gloria. Allegro vivace (3/4 D-Dur). Vier Takte des Orchesters, das in mächtigem Unisono zu rauschenden Gängen der Streicher das Hauptthema des Gloria einführt, versetzen uns sofort in die stürmisch jubilierende Stimmung des Stückes. Nacheinander bringen dann Alt, Tenor, Baß und Sopran das Thema. Wenn aber nach dem Tenoreinsatz Trompeten es hinausschmettern und danach erst die Bässe zu Worte kommen, erkennt man wieder, wie Instrumente und Stimmen hier in eins verwachsen. Der Jubel steigert sich, bis sämtliche Stimmen Unisono das „in excelsis Deo" (Gott in der Höhe) ergreifen. Dann plötzlich senkt sich zum „et in terra pax" (und auf Erden Friede) Stille herab, eine Stille, die nach dem Vorhergehenden um so ergreifender wirkt und die das bald wieder von Trompeten und Hörnern aufgenommene Hauptthema noch mächtiger emporbringen läßt. Bezeichnend ist, wie Beethoven das „Adoramus te" (wir beten dich an) jedesmal pianissimo bringt, als werde der Mensch, indem er sich anbetend zu Gott wendet, sich der eigenen Kleinheit bewußt und wage nur in Flüstertönen zu ihm zu sprechen. Fortissimo setzt gleich darauf zum „glorificamus te" (wir verherrlichen dich) ein kurzes Fugato ein, das nach G- und C-Dur führt, um auf dem C-Dur-Akkord dann Halt zu machen, ihn nach Moll zu wenden und so den Übergang nach B-Dur zu finden. Damit beginnt der zweite Teil des Gloria, das Gratias. Wieder hat das Orchester die Führung: das stimmungsvolle Vorspiel leitet nach zehn Takten in das warm empfundene stillbewegte Thema des Gratias, das, nachdem wir es zuerst von der Klarinette gehört, nacheinander von allen Solostimmen, endlich auch vom Chor aufgenommen wird. Dann, unerwartet, als könne es seine Ungeduld nicht länger bezähmen, stürmt das Orchester forte unisono wieder mit dem Gloria-

thema daher, das, von Es-Dur nach B- und D-Dur gehend, während die Solostimmen ihr „Domine Deus, rex coelestis“ (Herr unser Gott, himmlischer König) dazwischenrufen, in rascher großartiger Steigerung zu einem Höhepunkt von überwältigender Macht führt. Auf die Worte „Pater omnipotens“ (allmächtiger Vater), als könne er die Allmacht Gottes gebührend nur durch die Wucht der sämtlichen ihm zu Gebote stehenden Tonmassen malen, läßt Beethoven zugleich mit dem fff des ganzen Orchesters und vollen Orgelwerkes die drei Posaunen, die er sich für diese Stelle aufgespart, eintreten und erzielt so eine geradezu elektrisierende Wirkung. Immer wieder braust im Orchester das Gloriathema auf, bis allmählich eine ruhigere Stimmung Platz greift und in den nächsten Teil, das „qui tollis“, leitet. Wieder ertönt das neue Thema erst im Orchester und wieder wird es, wie fast immer, wenn der Sinn sich zu ihm, der die Sünden der Welt auf sich nahm, lenkt, den weichen Holzbläsern und Hörnern zuerteilt. Dann treten die Solostimmen mit dem „Qui tollis peccata mundi“ (der du hinwegnimmst die Sünden der Welt) und dem schmerzlich aufschluchzenden „Miserere nobis“ (Erbarme dich unser) hinzu, der Chor folgt. Von wunderbarer Wirkung ist es, wenn nach kraftvollem Crescendo bei dem „Suscipe deprecationem“ (Nimm auf unser Flehen) die Stimmen zum Pianissimo herabsinken, um dann beim „Qui sedes ad dexteram patris“ (der du sitzest zur Rechten des Vaters) wie neu belebt beim Gedanken an die Herrlichkeit Gottes sich zu höchster Kraftentfaltung (die Soprane auf dem zweigestrichenen b) aufzuschwingen. Wie leises Erbeben klingt es in den Geigen, wenn zerknirscht Chor und Solostimmen das Miserere singen; allmählich ertönt die Bitte mit immer wachsender Inbrunst, bis mit echt Beethovenscher Kühnheit nach einer Modulation nach F-Dur das Orchester plötzlich ff in Fis-Dur einsetzt und der Chor wie verzweifelt sein Miserere hinausschreit. Man fühlt die tiefe Ergriffenheit des Meisters, wenn er hier dem Miserere das eindringliche O! (in der Partitur heißt es Ah, miserere nobis) voraussetzt und eine immer wiederholte seufzende Figur im Orchester erhöht noch die



Allegro maestoso „Quoniam tu solus sanctus altissimus Jesu Christe“ (du allein bist heilig) dient zur Einführung des folgenden Allegro ma non troppo. Es ist, als erwache mit dem „in Gloria Dei patris“ von neuem die Grundstimmung des Gloria in dem Meister, um jetzt in einer gewaltigen Fuge sich zu neuen Höhen aufzuschwingen. Unterstützt vom Unisono eines Teiles des Orchesters setzen die Bässe mit dem Thema ein, während andere Instrumente

es mit einer Nachahmung begleiten. Wir können in die Einzelheiten dieses Stückes, in dem hinreißende Kraft des Ausdrucks und meisterliche Behandlung des Technischen unsere Bewunderung in gleichem Maße erregen, nicht eingehen. Nur drei Stellen seien hervorgehoben: die erste ist die, wo die Solostimmen das Thema in einer jener oben erwähnten Nachahmung ähnlichen Zusammenziehung in Engführung bringen und dazu die Chorbässe ein neues Thema auf dem „Cum sancto spiritu" (Mit dem heiligen Geist) in der Art des alten cantus firmus erhalten; die zweite die, wo (zwölf Takte vor dem Poco piu Allegro) Bässe, Alte und Soprane das Thema in Verdoppelung und Engführung haben und die Tenöre es in der früheren Achtelbewegung fortführen; die dritte endlich die, wo nach dem pp „Cum sancto spiritu" des Chores, über das das Amen des Quartetts sich erhebt, nach kurzer Steigerung Chor und Orchester Unisono ff zum rollenden Wirbel der Pauken mit dem Gloria ansetzen. Mit dem vom Quartett und Chor abwechselnd und zusammen gesungenen Amen schließt die Fuge, aber nicht der Satz. Noch einmal rauscht der Strom seiner Begeisterung hoch auf und wie im Überschwang des Jubels bricht der Meister noch einmal in das Gloria aus, das jetzt, als wolle keines zurückstehen in diesem jauchzenden Hymnus in rascher Engführung vom ersten und zweiten Horn, Tenören, Trompeten, Alten, Sopranen und Bässen, jedes nur einen Takt nach dem vorhergehenden eintretend, ertönt. Immer höher schwillt der Strom, die Soprane steigen zum hohen A, B und H, immer wieder ruft der Chor das Gloria hinaus, bis man — ein Genieblitz noch im letzten Takt — nach dem kraftvollen Abschluß des Orchesters noch einmal das Gloria von den Stimmen hell wie Trompetenton (der Dur-Akkord ohne Quinte) herausgeschmettert hört, die letzte Huldigung soll dem Herrn von dem schönsten aller Instrumente, der aus übervollem Herzen aufquellenden Menschenstimme, allein dargebracht werden.

Der ganze Satz stellt eine Rondoform dar:

Gloria — Gratias — Gloria — Qui tollis bis in Gloria Dei — Gloria.

Credo. Allegro ma non troppo 4/4 B-Dur. Wie in Erz gegossen, steht das Thema da, ein Ausdruck unerschütterlicher Glaubenskraft, ein „Hier stehe ich!" in seiner eindringlichen Kürze fast wie ein Ausruf wirkend. Charakteristisch ist die häufige Wiederholung des „Unum" — ein Göttliches nur gibt es für unseren Meister, deshalb wird dasselbe Credo angestimmt bei dem Bekenntnis zum Vater und zum Sohn. Vorher wird beim „Patrem omnipotentem" dem Orchester zu dem gehaltenen Akkord des Chores ein neues jubelnd beschwingtes Thema zuerteilt. Äußerst plastisch und malerisch zugleich ist es, wie nach dem laut herausgesungenen „factorem coeli et terrae, visibilium omnium" (Schöpfer des Himmels und der Erde, und alles Sichtbaren) der Chor plötzlich mit dem Et abbricht und dann wie in scheuer Erinnerung daran, daß neben der sicht-

baren noch eine geheimnisreiche unsichtbare Welt besteht, leise das „Et invisibilium“ (und des Unsichtbaren) folgen läßt. Dann setzt von neuem das Credomotiv ein, wieder wird das Unum Dominum hervorgehoben, wieder scheint der Chor bei dem „Ante omnia saecula“ (vor allen Zeiten) von der mystischen Gewalt des Ewigkeitsgedankens ergriffen zu sein, wie vorher von dem der unsichtbaren Welt. Leise flüstert er die Worte. Doch mit dem „Deum de Deo“ jubelt es von neuem auf, während das „consubstantialem patri“ (gleichen Wesens mit dem Vater) in einem kurzen Fugato, das vom Tenor eingeführt wird, behandelt ist. Dann, wenn die Menschwerdung Christi, „propter nostram salutem“ (um unseres Heiles willen), geschildert wird, sind es die weichen Bläser, die wieder im Orchester vorherrschen. Das kraftvoll sich steigernde „descendit de coelis“, wobei das descendit (Stieg herab) durch den Sprung



gemalt wird, leitet zum „Et incarnatus est“ (Und wurde empfangen vom Heiligen Geist), dem zweiten Hauptteil des Credo (Adagio D-Moll). Ob Beethoven das dem Tenor gegebene „Et incarnatus“ als Solo oder für die Chortenöre gedacht hat, ist zweifelhaft. Wir halten es jedenfalls für mehr angebracht, die sieben Takte dem Chor zuzuerteilen und die Solostimme erst eintreten zu lassen, wenn nach der ersten ruhigen Erzählung das Wunder der Empfängnis durch den Heiligen Geist uns in zauberhaft mystischen Klängen aufgeht. Nur einige Violinen, wie Beethoven ausdrücklich vorschreibt, nachher zwei Bratschen und zwei Celli stützen die Stimme, während Fagotte und Klarinetten in leise vibrierenden Akkorden hinzutreten und über dem Ganzen eine Flöte in leisen Trillern und Synkopen schwebt. Bei einer Eingebung wie diese können wir plötzlich die Stimmung begreifen, in der jene Stellen in den Schlußsätzen der Sonaten op. 109 und 111 ihren Ursprung hatten, in denen der Meister mit Zuhilfenahme der langen Trillerketten in den höchsten Lagen selbst dem spröden Klavier ätherische Wirkungen abzugewinnen vermochte. Und als erschauere er vor dem Geheimnis, das sich ihm hier offenbart, klingt leise eintönig das „Et incarnatus“ des Chores hinein — man denkt dabei der alten Heiligenbilder: oben, von Wolken getragen, die Jungfrau mit dem Christkind, unten die anbetende Menge.

Das Wunder hat sich vollzogen, der Gottessohn ist zum Menschen geworden, ein kurzes Andante bringt das „Homo factus est“ (er wurde Mensch), ein Adagio espressivo das „Crucifixus etiam pro nobis“ (er wurde gekreuzigt für uns). Sehr charakteristisch und ganz im Einklang mit dem, was wir früher bemerkt haben, ist es, daß es die Solostimmen allein sind, die zuerst dem Schmerz über die Leiden des Erlösers Ausdruck geben, während das, man

möchte sagen, prosaische „sub Pontio Pilato" dem Chor zuerteilt ist und nachher der Chor in tiefer Ergriffenheit zuerst im Unisono, dann in immer mehr verklingenden und sinkenden abgebrochenen Akkorden das „passus et sepultus est" (er litt und wurde begraben) singt, während die Solostimmen gewissermaßen den Vorgang oder die Erzählung davon mit schmerzlich klagenden Ausrufen begleiten. Mit einem dumpfen pp-C-Dur-Akkord schließt der Teil, während das Orchester zum Quart-Sechst-Akkord herabgleitet und auf ihm erwartungsvoll stehen bleibt. Da tönt, die Spannung lösend, auf dem hohen G der Tenöre das „resurrexit" (und er stand wieder auf) hinein und dann malt der Chor in kurzem Fugato durch einen aufsteigenden Gang, der von allen vier Stimmen, von den tiefsten zu den höchsten sich erhebend, aufgenommen wird, das „ascendit in coelum" (Stieg auf in den Himmel). Und jetzt wird es dem Orchester wieder überlassen, in hell leuchtenden Farben (Streicher und Bläser in höchsten Lagen) die Herrlichkeit des Gottsohnes, wie er zur Rechten des Vaters sitzt, zu schildern. Wenn dann das Wunder des „et iterum venturus est cum gloria" (und er wird wiederkommen in Herrlichkeit) verkündet wird, bedient sich Beethoven desselben Mittels wie an anderer Stelle auch, um das Staunen des Menschen anzudeuten: er läßt das „et" erst allein abgebrochen herausstoßen. Der herabsteigende Unisonogang des Orchesters scheint die Rückkehr des Herrn ausmalen zu sollen; er endet auf Ces, auf dem jetzt die Tenorposaune laut drohend einfällt: „judicare vivos et mortuos" (zu richten kommt er die Lebenden und die Toten) und eine Ahnung der Unabwendbarkeit und Furchtbarkeit des Tages des Gerichts weht uns aus der Musik an, die in mächtiger Steigerung der Tenorposaune die Altposaune mit Hörnern, dann das ganze Orchester mit vollem Orgelwerk aber noch ohne Trompeten und Pauken folgen läßt, die endlich auch noch hinzukommen, wenn der Chor das „judicare" ff herausschmettert; wie von Grauen erfaßt senkt er bei den Worten „et mortuos" (und die Toten) die Stimme, dann bricht der Jubel von neuem bei „cujus regni non erit finis" (dessen Reich ohne Ende sein wird) aus. Dreimal wiederholt Beethoven das „Non" in kraftvoller Behauptung des Ewigkeitsgedankens. Mit dem letzten „Non" beginnt der dritte Teil des Credo, das Bekenntnis zum Heiligen Geist, zur katholischen Kirche, zum ewigen Leben, zur Taufe, zur Auferstehung. Das von neuem ertönende Credomotiv gibt dem ganzen Stück künstlerische Gliederung, wie wir sie ähnlich beim Gloria hervorgehoben haben. Über die seltsam energische Zusammenfassung dieses ganzen Abschnitts in ein paar Dutzend Takten haben wir an anderer Stelle gesprochen. Während zuerst Tenöre und Bässe, nach 14 Takten Soprane und Alte mit dem Credomotiv das Credo selbst unausgesetzt wiederholen, rezitieren die beiden anderen Stimmen den übrigen Teil des Bekenntnisses, bis sie bei dem „et

expecto resurrectionem“ (und ich erwarte die Auferstehung) mit dem Orchester sich zu gewaltigem Fortissimo Unisono vereinigen, in welchem die Soprane zum hohen B hinaufgetrieben werden; das „Mortuorum“ wirft für einen Augenblick einen Schatten auf den Glanz des Bildes, doch um so heller leuchtet es wieder bei dem „et vitam venturi“ (und ein ewiges Leben) auf, bei dem das abgebrochene „et“ wieder die Wirkung stark erhöht. Auf diese Worte setzt nun die Fuge ein, Allegretto ma non troppo 3/2 B-Dur. Nach vier Orchestertakten bringt der Sopran das freudige Gewißheit atmende Thema, dem sich im Tenor ein Nebenthema gesellt. Der Alt nimmt es, begleitet im Baß vom Nebenthema auf, mit der kleinen Veränderung, die dadurch geboten war, daß der Alt die Dominante F des Themas durch die Tonika B, also nicht der sonstigen Regel gemäß eine Quarte, sondern eine Quinte tiefer beantwortet und, um in die Quartlage zu gelangen, statt des Terzschrittes vom zweiten zum dritten Takt einen Sekundschritt ausführt. Tenor (Hauptthema) mit Sopran (Nebenthema), dann Baß mit Alt folgen. Wenige Takte später finden wir schon eine Engführung, in der die Alte auf F, die Soprane einen Takt später auf dem hohen B ansetzen. Nach diesem Aufschwung ist es, als geben sich die Stimmen beschaulichem Sinnen hin, Alt und Sopran, dann Baß und Alt, endlich Tenor und Baß haben Thema und Gegenthema, aber so, daß Baß und Alt sie in der Umkehrung bringen. Ein Gleiches gilt von dem Eintritt des Sopranes und Altes, während zugleich der Baß und Tenor es in der ersten Fassung in Engführung dazu bringen. Eine allmähliche Steigerung bereitet eine weitere Engführung vor, in der Tenor, Baß und Sopran rasch hintereinanter das Thema haben. Damit endet der erste Teil in D-Moll. In derselben Tonart fängt das zweite „Allegro con moto“ an, um sich aber rasch nach B-Dur zurückzuwenden. Wieder hat das Orchester die Führung: in Celli und Bässen ertönt das Hauptthema, während Geigen und Bratschen es in Verkleinerung und Holzbläser das ebenso verkleinerte Gegenthema bringen; dann setzen die Tenöre mit dem verkleinerten Thema ein, begleitet von dem nun zu schön geschwungener Linie erweiterten Nebenthema, Alte und Bässe, dann Soprane und Tenöre nehmen beide auf, Engführungen zwischen Sopran und Tenor, dann zwischen Alt und Baß folgen. So erreichen wir einen Orgelpunkt auf F, über welchem das Hauptthema verkleinert vom Alt und Tenor in Engführung und zugleich vom Sopran in der ursprünglichen Fassung gebracht wird und das in einen jubelnden Es-Dur-Akkord ausläuft. Ein zweiter kurzer Orgelpunkt auf F folgt, in dessen viertem Takt der Chor Unisono das Thema bringt, während die Streicher es zugleich in der Verkleinerung haben. Wieder gelangen wir zu dem hell strahlenden Es-Dur, in welchem auch das Grave, der letzte Teil der Fuge, kraftvoll anhebt. Dann wird die Stimmung

ruhiger — es ist, als ob die Gemeinde, überwältigt von der Größe des Ewigkeitsgedankens, in stilles Gebet versinke, in leisen Akkorden nur ertönt ihr Gesang noch, aber zugleich treten die Solostimmen in herrlich geschwungener Melodie hinzu (wie bei der Besprechung des Fidelio erwähnt wurde, ist sie fast genau dieselbe wie Leonores „Komm Hoffnung". Hat das Bisherige uns die überwältigende Großartigkeit des Ewigkeitsgedankens geschildert, so malt uns der Gesang der Solostimmen die Seligkeit, mit der er die Herzen den Gläubigen erfüllt. Chor und Quartett vereinigen sich zu gehaltenen Akkorden, während Streicher erst, dann eine Flöte sich aufwärts schwingen und die letztere, zum hohen F gelangend, dieses wie eine visionöre Erinnerung an das Thema der Fuge viermal wiederholt und der Chor, wie plötzlich von neuem gepackt von der Macht des Gedankens es gleichfalls viermal ff folgen läßt. Dann schweigen die Stimmen. In leisen Gängen schweben die Holzbläser über einem kleinen Motiv empor, das nacheinander die verschiedenen Streicher bringen — auf Es-Dur wiederholen sie in höchsten Lagen jenen Anklang an das Hauptthema. Ätherisch verhauchend setzen Solosopran und Alt mit dem letzten Amen ein, Tenor und Baß, dann auch der Chor folgen, leise vibrieren die Streicher in den höchsten Lagen, während Celli, Bässe und Baßposaunen ganz zart noch einmal den Anfang des Themas bringen — es ist, als husche ein selig verklärtes Lächeln über die Züge der Betenden.

Sanctus. Etwas von der stillen Andacht des letzten Amen teilt sich auch dem Sanctus mit, das nicht wie bei Bach und anderen freudig hell herausgerufen die Heiterkeit und Herrlichkeit Gottes zurückstrahlt, sondern in stillem Gebet die Gefühle der Ergriffenheit der Gläubigen beim Gedanken daran wiedergibt. Der ganze mystische Zauber der katholischen Göttlichkeitslehre umweht uns, wenn die Stimmen kaum hörbar das „Sanctus, Sanctus, Sanctus dominus Deus" (Heilig, Heilig, Heilig ist der Herr Gott) flüstern und Celli, Bässe, Bratschen und Pauken in vibrierenden Pianissimoakkorden sie begleiten. Die geheimnisvolle Stimmung beruht hier und ebenso im Präludium des Benedictus nicht zum wenigsten auf der Instrumentation, die die Geigen ganz ausschaltet und durch Teilung der Celli und Bratschen eine seltsam dunkle Färbung erzielt. Beethoven hatte das ganze Sanctus dem Quartett zuerteilt, aber dem jetzt folgenden „Pleni sunt coeli" (Voll sind Himmel und Erde von deinem Ruhme) und dem späteren Osanna können die einzelnen Stimmen unmöglich den notwendigen Glanz geben. Man überläßt diese Abschnitte deshalb mit Recht gewöhnlich dem Chor. Begleitet vom vollen Orchester mit rauschenden Geigenfiguren, die das Thema variieren, ruft der Sopran das letztere schmetternd hinaus, in kurzem Fugato nehmen es die anderen Stimmen auf. Auch das Osanna hat die Form eines Fugato, in welchem ebenfalls der Sopran

die Führung hat. Es endet auf einem glänzenden D-Dur-Akkord, wonach Bässe usw. sofort mit dem gehaltenen D den Übergang zum Benedictus bilden.

Wir kommen damit zu einer der herrlichsten Eingebungen, die die Kunst aller Zeiten aufzuweisen hat, wieder einem Stück, in welchem reinstes Empfinden und höchstes Können mit so unvergleichlicher Wirkung in eins verschmelzen, daß die schwierigsten technischen Bildungen als der natürlichste unmittelbarste Ausdruck des Empfindens erscheinen. Ebenso wunderbar ist es, wie hier — und an anderen Stellen auch — Dinge, die uns berühren, als seien sie durchaus durch die Stimmung bedingt, doch zugleich mit den Geboten des wägenden Kunstverstandes in Einklang sind. So wenn Beethoven das Sanctus in ganz gedämpften Farben hält, damit sich das „Pleni sunt coeli" um so leuchtender davon abhebe, so wenn er hier im Präludium des Benedictus die Geigen schweigen läßt, um den Eintritt der Solovioline, die sich, begleitet, von zwei Flöten, aus höchsten Höhen wie eine himmlische Erscheinung herabsenkt, zu noch zauberhafterer Wirkung zu bringen.

Wir müssen uns damit begnügen, in Kürze den Aufbau des wundersamen Stückes darzulegen. Ein Präludium in G-Dur geht dem Benedictus voraus. Das Wunder der Wandlung des Weines in das Blut, der Hostie in den Leib des Herrn, das sich zwischen dem Sanctus und Benedictus vollzieht und die Seelen der Gläubigen mit ahnenden Schauern erfüllt, hat in diesem von andachtsvoller Weihe getragenen Stück Klang und Ausdruck gefunden. Wenn die geteilten Bratschen und Celli zusammen mit Bässen und Holzbläsern auf einem dunklen tiefen G-Dur-Akkord schließen, setzt die Soloviolline über zwei Flöten schwebend auf dem dreigestrichenen g ein (Andante molto cantabile). Langsam senkt sie sich nach unten, während die Bässe, als wollten sie die himmlische Vision erklären, leise das „Benedictus qui venit in nomine domini" (Hochgelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn) psalmodieren. Nach acht einleitenden Takten erst beginnt das eigentliche Thema, aus dem die ergreifend schöne Stelle vom sechsten Takt an später besondere Bedeutung gewinnt. Wenn sie mit einem Plagalschluß endet, um sechs Takte zu pausieren, nehmen der Soloalt und Baß die Melodie auf und führen sie als Kanon in der unteren Septime durch; ein Gleiches tun dann Sopran und Tenor (in D-Dur) — über dem Ganzen schwebt von hier ab unausgesetzt die Sologeige. Der Teil bleibt in D-Dur, schließt aber mit einer Trugkadenz in H-Moll ab, worauf der Chor dreimal laut, wie gepackt von dem Gedanken an den, der „im Namen des Herrn kommt", in nomine Domini ausruft. Zugleich wendet sich die Musik wieder nach G-Dur und die Sologeige bringt nun ein neues anmutig weiches Thema



zu welchem im Chor das „qui venit“ ertönt. Nach wenigen Takten schon leitet die Sologeige in das erste Thema zurück (jetzt in C-Dur), zuerst über dem Chor, der bald von den Solostimmen abgelöst wird, die nach acht schön gesteigerten Takten wieder im ersten Thema (zweiter Melodieabschnitt) münden. Bis zum höchsten D steigt die Geige, bis zum hohen C der Sopran wie im Überschwang des Empfindens empor. Statt des hier erwarteten Abschlusses in G tritt eine Trugkadenz nach E-Moll ein, worauf, ähnlich wie vorher, der Chor dreimal das „in nomine domini“ ausruft und die Sologeige wieder das neue Thema, jetzt in D-Dur, bringt. Rasch kehrt sie nach G-Dur zurück. Wenn sie in dieser Tonart, während das Quartett freudig „Osanna in excelsis“ ausruft, abschließt, nimmt der Chor das Osanna auf und führt es als kurzes Fugato auf einem kräftigen Thema durch. Dann nimmt die Sologeige, die inzwischen acht Takte pausiert hat, von neuem das erste Thema (zweiter Melodieabschnitt) auf, gleitet im sechsten Takt in das Thema des Fugato, das danach, von den Chorstimmen nacheinander gebracht, den Satz mit dem Plagalschluß C—G enden läßt.
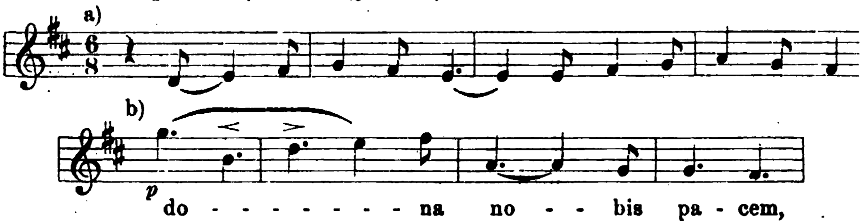
Das Schema wäre demnach folgendes:

I. Thema (G-Dur) — Episode (neues Thema in G) — I. Thema — Episode (das neue Thema in C-Dur und das Osanna) — I. Thema.

Agnus Dei. Adagio H-Moll. Wieder hat das Orchester die Führung. Fagott und Hörner bringen das feierlich ernste Thema, dessen vierter inbrünstig schwellender Takt dann vom Solobaß übernommen und zu dem „Agnus Dei qui tollis peccata mundi“ (Lamm Gottes, das du hinwegnimmst die Sünden der Welt) erweitert wird. Wie zerknirscht endet er auf dem tiefen Fis, die Chorbässe (geteilt) wiederholen die letzten Takte, die ebenfalls geteilten Tenöre folgen, ihr „Miserere“ mischt sich mit dem des Solobasses. In E-Moll kehrt die Stelle wieder — der Soloalt hat jetzt das Thema. Aber man beobachte, wie der Eindruck der immer dringender aufsteigenden Bitte hier erzielt wird: zuerst eine Solostimme, dazu Männerchor, dann zwei Solostimmen, dazu Chor von Männern und Altstimmen, dann das ganze Soloquartett und dazu der volle Chor. Und nun sehe man weiter, wie ein drittes Mal der Anfang (wieder in H-Moll), jetzt aber Forte hinausgerufen erscheint und nun die Solostimmen einander drängend folgen, wobei der Alt den Sopran, der Tenor den Baß nachahmt. Laut schreit der Chor ein „Agnus Dei“ hinein, im nächsten Augenblick aber, wie erschreckt von dem eigenen Ungestüm, murmelt er ganz leise das
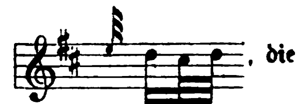
„miserere nobis“, wobei ein unvermittelter Wechsel der Tonart (H-Moll nach C-Dur) den Umschlag der Stimmung begleitet. Gleich darauf sind wir wieder in H-Moll: mit einer ergreifenden Wendung nach H-Dur und einem leisen „Agnus Dei“ des Chores endet der Teil. Der Schluß führt in den nächsten Teil, das

Dona (Allegretto vivace $^6/_8$ D-Dur) „Bitte um innern und äußern Frieden“. Nach einem einleitenden Motiv der Alte und Bässe (Unisono mit Hörnern und Holzbläsern) steigt nach kurzem Orchesterzwischenspiel in den Sopranen das eigentliche rührend innige Thema, begleitet in den Bässen von einem Gegenthema, auf; der Tenor folgt, begleitet vom Gegenthema im Alt; danach in ähnlicher Weise der Baß mit dem Sopran. Nach großer allmählicher Steigerung bringt der ganze Chor unbegleitet in plötzlichem p ein wunderbar eindringliches, aus tiefstem Herzen emporquellendes Thema (b) „Dona nobis pacem“ (Gib uns Frieden)



dessen Anfang dann von den vier Stimmen nacheinander aufgenommen wird. Ein neues Motiv, von den Bässen zuerst, dann von den Tenören und endlich vom Solosopran gebracht, folgt, die drei andern Solostimmen schließen sich an, laut, fordernd fast ruft der Chor sein „pacem“ dazwischen, zuletzt viermal auf der rauhen leeren Quinte zu bewegten Gängen in den Streichern und kraftvollen Akkorden des übrigen Orchesters (mit Posaunen). Es ist die Bitte um inneren Frieden, die aus dieser Musik emporklingt, nicht die Bitte eines Verzweifelten, dem der Segen des seelischen Friedens noch nicht geworden, sondern, wie wir an anderer Stelle schon ausgesprochen, die Bitte um die Erhaltung des mühsam erkämpften Friedens: der innige, von stiller Zuversicht getragene Charakter der Musik deutet deutlich darauf hin. Wie soll der Mensch sich ihn wahren, wenn feindliche Mächte von außen immer wieder auf ihn eindringen, ihn aus seinen Träumen aufschreckend! Um Hilfe vor ihnen schreit er aus gequältem Herzen leidenschaftlich bewegt auf. Das ist der Sinn des nächsten Teiles,

Allegro assai $^4/_4$ B-Dur. Dumpfe Schläge der Pauke, drängende Gänge der Streicher, ferne Trompetensignale malen den äußern Feind, malen zugleich die Angst, die sich des Menschen bei seinem Herannahen bemächtigt. Der Solo-

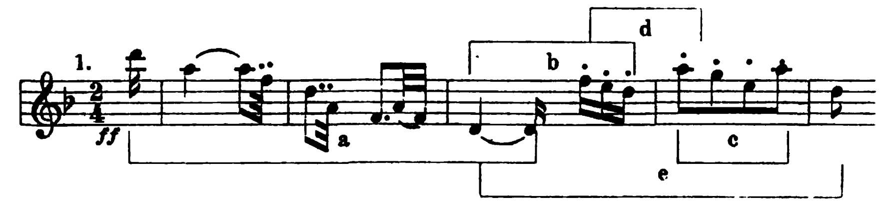
alt gibt ihr „timidamente“ (ängstlich) Ausdruck, der Tenor folgt — laut schreit der Chor sein „miserere nobis“ dazwischen. Die feindlichen Stimmen verstummen, das Gemüt beruhigt sich wieder, das Eröffnungsthema des Dona wird von den Solostimmen in kurzem Fugato gebracht. Es mündet wieder in das sanft eindringliche Thema b. Ein neues Fugato folgt, sein Thema ist Note für Note identisch mit dem Fugenthema aus dem Halleluja des Händelschen Messias, ob zufällig oder absichtlich ist schwer zu sagen — da der erste charakteristische Sechstenschritt auch der Anfang des Themas b ist, so ist es wohl auf dieses zurückzuführen und die Ähnlichkeit mit dem Händelschen eine nur zufällige. Mit ganzer Kraft, nicht als Bitte, sondern als Forderung (man erinnere sich an das, was wir über das Kyrie sagten) führt es der Chor durch, bis er plötzlich wie erschreckt abbricht und nur noch leise das „pacem“ flüstert. Die Solostimmen treten hinzu, zweimal unterbrochen von den pacem-Rufen des Chores. Es folgt jetzt ein Orchestersatz (Presto D-Dur). Zwei Themen ringen miteinander, das eine eine Umgestaltung der „Bitte um innern Frieden“, das andere ein heftig aufpochendes — der äußere Feind. Instrumente und Instrumentengruppen werfen sie sich einander zu. In heftigem Fortissimo tobt der Kampf, bis endlich das Feindesthema verstummt und immer drängender das andere emporsteigt, bis der Chor ff „Agnus Dei“ hineinruft; kampfbereit ertönen erneut Pauken und Trompeten, Chor und Solosopran vereinigen sich zum „Dona pacem“. Allmählich wird die Stimmung ruhiger, nur im Orchester hört man noch eine unruhige Figur , die auch am Anfang des Allegretto vivace ihre Rolle gespielt hat. Der Chor setzt unisono mit dem Einleitungsthema ein, die Solisten folgen mit dem Hauptthema (a), während der Chor immer wieder sein „pacem“ dazwischenruft. Wieder gelangen wir zu der ergreifenden Bitte um innern Frieden (b). Wie aus der Ferne klingen nur noch Stimmen aus der feindlichen Welt draußen herein. Sie erschweigen vor den zwei Schlußtakten des Dona des Chores —, dann, wie vom Windhauch herübergeweht, ein paar (ppp) dumpfe Schläge der Pauke, wieder der Schlußtakt des Dona und jetzt, als wäre eine Last abgewälzt, geht ein frischerer Zug durch das Orchester: die bewegten stakkierten Achtelgänge, die mehrfach schon vorher gehört wurden, werden von Streichern und Holzbläsern immer höher geführt, und dann vereinigen sich Instrumente und Stimmen, um noch einmal f erhörungsgewiß das „Dona pacem“ (b) zu bringen, wonach sechs vom p zum ff gesteigerte Takte des Orchesters den Satz und das Werk beschließen. Ein seltsam kurzer Abschluß, der sich vielleicht

äußerlich wirksamer hätte ausgestalten lassen — und doch wieder nicht überraschend für den, der sich darüber klar ist, einen wie anderen Charakter Beethovens Schaffen in diesen letzten Jahren trägt, wie es jetzt nicht mehr in erster Linie Rücksichten auf musikalisch künstlerische, sondern auf empfindungsgemäße Wirkungen sind, die ihn bestimmen. Wer Abschlüsse wie diesen oder die der letzten Sonaten mit solchen der Symphonien in C-Moll und F-Dur Nr. 8, der Appassionata oder Waldsteinsonate vergleicht, wird darin eine Erläuterung und Bestätigung dessen finden, was wir über die letzte Wandlung in Beethovens Stil bemerkt haben. Was er sagen wollte, ist gesagt: der äußere Feind hat den inneren Frieden nicht zu zerstören vermocht; jene Erkenntnis, die im Schlußsatz der Neunten Symphonie zu noch gewaltigerem Ausdruck kommen sollte: daß das Endziel alles Seins die Freude, die aus der inneren Freiheit, dem inneren Frieden geborene Freude ist, war auch hier das Entscheidende. Sie drückt dem Schluß ihren Stempel auf, er entläßt uns nicht beunruhigt, sondern hoffend bewegt, — eines mehreren bedurfte es nicht, das Gebet selbst enthält auch schon seine Beantwortung.
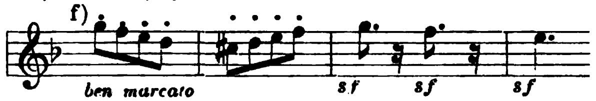
Op. 124. Ouvertüre in C („Die Weihe des Hauses"). Erschienen 1825. S. S. 381.

Op. 125. Neunte Symphonie in D-Moll. Erschienen 1826. S. S. 397 —409.
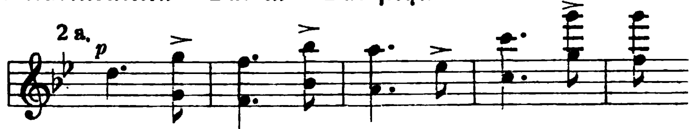
Erster Satz. Allegro ma non troppo, un poco maestoso. Anders als alle anderen Beethovenschen Symphonien hebt diese nicht in ihrer eigentlichen Tonart D-Moll, sondern in A-Moll an und verweilt in ihr eine beträchtliche Zeit. Zu den dunklen Sextolen der Celli und Geigen gesellen sich zwei Hörner. Ihr verschleierter Klang, die harmonische Unbestimmtheit des Ganzen (wir hören nur die leere Quinte A—E) und die wie abgerissen herübergewehten Fragmente des ersten Themas vereinigen sich zu einer seltsam geheimnisvollen spannenden Wirkung, die ihre Lösung mit dem Auftreten des ersten Themas erhält. Es faßt jene Fragmente zusammen, gibt ihnen aber durch Hinzufügung der Mollterz einen erklärteren Charakter. Dieses so energisch geschlossene Thema setzt sich aus drei Motiven höchst selbständiger Prägung zusammen, deren jedes später besondere Bedeutung gewinnt:
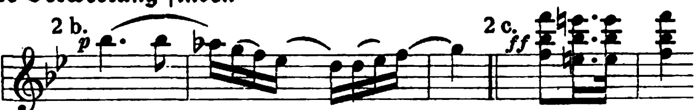


Der kraftvoll entschlossene Charakter des Themas (das Willensmotiv haben wir es früher genannt), wird noch durch die sich anschließenden energischen Akkorde und die unvermittelte Es-Dur-Stelle betont. Nach einem Abschluß in D-Moll kehrt der Anfang, jetzt in der Haupttonart D-Moll, wieder und wendet sich nach B-Dur, in welcher Tonart Thema 1 ebenfalls eintritt. Mit Hilfe von Motiv d) wird eine Steigerung erzielt, die zu einem neuen Motiv von erregt drängendem Charakter führt,
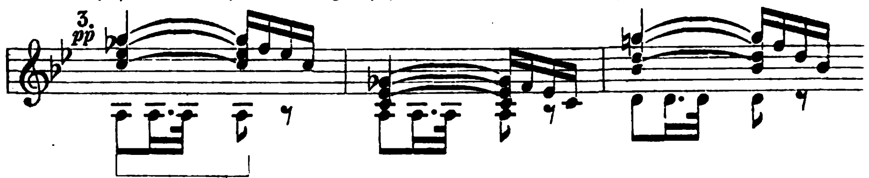


das einen Ruhepunkt auf dem Dominantseptimenakkord von B-Dur (f, a, c, es) erreicht, auf dem ein neuer Gedanke erscheint, der den Übergang zum zweiten Thema bildet, das wie alles folgende bis zum Schluß des ersten Teiles statt des traditionellen F-Dur in B-Dur steht.
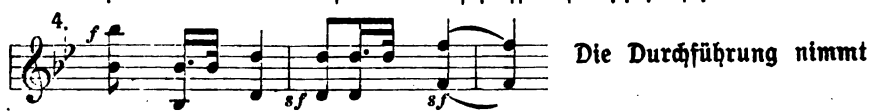


Die Weiterentwicklung dieses Themas bringt noch zwei Motive, die später besondere Verwertung finden



Motiv 2c wird sofort im dritten Thema verwandt, das seine eingentümliche Wirkung seinem Schwanken zwischen Moll und Dur verdankt:



Und auch das Motiv des kraftvollen Abschlusses ist rhythmisch 2c verwandt.
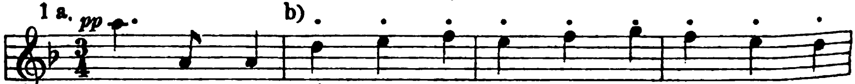


Die Durchführung nimmt uns mit einer jener unvermittelten, für Beethoven so charakteristischen Rückungen von B-Dur nach A-Moll. Sie gehört zu den großartigsten Eingebungen des Beethovenschen Genies. Was sie vor allem auszeichnet, ist die Monumen-

talität der Anlage bei größter Feinheit der Kleinarbeit. Einfacheres als ihr Aufbau ist kaum denkbar. Sie nimmt uns zum Anfang des Satzes zurück; durch kleine Steigerungen (Motive 1a, 4 und 1b) wird Spannung erzeugt und erhalten, bis der Höhepunkt erreicht ist, auf dem die Motive 1b und c (mit starker Erweiterung des letzteren), zusammen mit einem vorher auch schon benutzten Synkopenmotiv zu einem Gebilde von größter kontrapunktischer Kunst verarbeitet werden. Von diesem Höhepunkt erfolgt der allmähliche Abstieg über Thema 1b, in Verbindung mit c, Thema 2 und wieder 1b, bis nach abermaliger kurzer Steigerung die Reprise einsetzt. Nicht ein Takt der Durchführung bringt neues, aber nicht einer ist auch, in dem das Themenmaterial nicht mit neuer erhöhter Wirkung eingeführt würde: es sei hier besonders auf die schöne Erweiterung von Motiv 1a hingewiesen. Zugleich wird eine wunderbare Einheitlichkeit dadurch erzielt, daß jede der verschiedenen Episoden nach 1b führt. Wie oft bei Beethoven bedeutet der Eintritt der Reprise einen Gipfel von besonderer Kraft. Man sieht sofort, es handelt sich nicht um die bloß formale Wiederholung des ersten Teiles, sondern das vorher so unbestimmte Anfangsmotiv wird nun durch Hinzufügung der Durterz und Verwandlung des pp in ein ff zu einem Aufschrei, dessen Erklärung wir in der ersten Abteilung des Buches zu geben versucht haben. Auch Motiv 1f wird jetzt in ungleich kraftvollerer, dramatisch eindringlicherer Weise verwandt und die dadurch hervorgebrachte Steigerung gibt dem weichen Einleitungsmotiv (D-Dur) des zweiten Themas und diesem selbst einen doppelt wirksamen Hintergrund. Daß dieses Thema hier eine Wendung nach D-Moll nimmt, bedeutet einen charakteristischen Unterschied von seiner ersten Fassung. Im übrigen verläuft alles bis zum Ende der Reprise in gleicher Weise wie im ersten Teil. Dann setzt die Coda ein und es ist staunenswert, wie Beethoven, der in der Durchführung schon alle Gestaltungsmöglichkeiten der Themen erschöpft zu haben schien, ihnen hier immer noch neue Seiten abgewinnt. Man beachte die ergreifende Wirkung der gehäuften Wiederkehr von 1a, dem jetzt, entgegen seiner Einführung in der Durchführung, 1b hinzugefügt ist (also auch hier das Betonen dieses Motives), man beachte die mit Hilfe von 2c erzielte Steigerung, die zu der herrlichen Stelle führt, wo ganz unerwartet in sanftem, fast idyllischem Dur das Horn das Motiv 1b bringt, das sich immer mehr als das eigentliche Leitmotiv des Satzes ausweist; man beachte die seltsam unheimliche Färbung, die der Schluß durch den ostinaten chromatischen Baß erhält, über dem sich 1a in der Umkehrung aufbaut und endlich den gewaltigen Aufschwung der letzten etwa 20 Takte mit dem Unisono sämtlicher Streicher und Holzbläser, von denen Mendelssohn einmal schrieb, sie ließen an Schwung alles Sonstige hinter sich. Wie bei Beethoven Kunstverstand und Empfinden eng

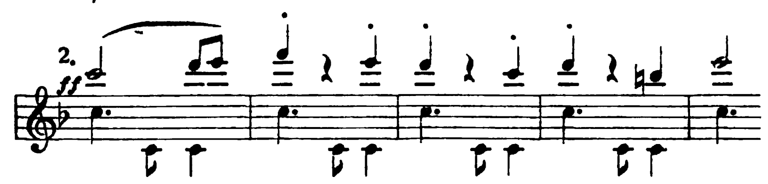
miteinander verknüpft sind, zeigt wieder jene Dur-Stelle. Sie bildet das für die Wirkung so wichtige retardierende Moment, das, indem es die Entwicklung für einen Augenblick unterbricht, die Spannung so mächtig erhöht und sie macht uns doppelt empfänglich für die Schauer des Schlusses.

Zweiter Satz. Molto vivace D-Moll. Nichts wohl kann den ungeheuren Abstand, der die Neunte Symphonie von den früheren Werken, den späten Beethoven von dem jüngeren trennt, deutlicher machen, als dieser Satz. Ohne als Scherzo bezeichnet zu sein, vertritt er die Stelle eines solchen, nur daß dieses hier, anders als in allen früheren Symphonien, dem Adagio vorausgeht. Daß die Gründe für diese Umstellung nicht äußerlicher Natur waren, dürfte nach dem, was über die inneren Zusammenhänge des Werkes im ersten Teile gesagt wurde, jedem klar sein. Wer aber hätte vorausgesehen, daß Beethoven, als er in seiner zweiten Symphonie den kühnen Schritt wagte, die alte Menuett durch ein Scherzo zu ersetzen, das doch in seiner Art wenig über den Rahmen jenes hinausging, je diesen Satz zu einem so gewaltigen Gebilde ausgestalten würde, wie es hier geschehen ist? Alles, was von der alten Form noch übrig geblieben ist, ist der dreiteilige Takt, aber auch der muß im Trio dem vierteiligen weichen — wie Beethoven auch sonst schon bisweilen den zweiteiligen für seine Scherzi gewählt hat (Sonate op. 31 Nr. 3, Sonate op. 110). Die engumschlossene dreiteilige Liedform, die den Scherzi sonst meist zugrunde gelegt war, ist hier zu voll entwickelter Sonatenform erweitert, mit erstem Thema, zweitem Thema, Durchführung und Reprise. Dabei, und das ist das Staunenswerteste in diesem genialsten aller Scherzi, wird der ganze Satz von dem ersten Thema beherrscht, das auch während des zweiten nicht zum Schweigen kommt. Nur der höchsten Meisterschaft konnte es gelingen, bei solcher Gleichmäßigkeit im Motivischen ein an Abwechselung und Überraschungen so reiches Stück zu schaffen. Gleich die kurze Einleitung ist von verblüffender Originalität: der ff-Einsatz sämtlicher Streicher unisono mit dem leitenden Motiv 1a auf D, dann ein Takt Pause, dann die sämtlichen Streicher in gleicher Weise auf A, dann wieder ein Takt Pause, dann dasselbe Motiv von den ganz ungewöhnlich in Oktaven gestimmten Pauken allein auf F und dann ohne die erwartete Pause das ganze Orchester ein viertes Mal auf D, wonach eine zweitaktige Pause — das Ganze nur ein D-Moll-Akkord und doch, Eigenartigeres ist in so knappem Raume wohl nie wieder gegeben worden.



Das Thema, das ja in jener ersten Skizze von 1815 als Fugenthema gedacht war, wird auch hier in Fugenart eingeführt: zweite Violinen, Bratschen, Celli,

erste Violinen, Bässe nehmen es nacheinander auf; allmählich treten immer mehr Instrumente hinzu und ein großes Crescendo führt in seine Wiederholung ff mit der vollen Masse des Orchesters. Ein Genieblitz ist es, wenn einen Takt vor dem Fortissimo erste Geige und Holzbläser, als könnten sie die Zeit nicht erwarten, schon das Thema 1a vorausnehmen und sehr zu bedauern ist, daß dieser Zug bei den Aufführungen selten zur Geltung gebracht wird. Von hier an kommt eine Zeitlang Motiv 1a nicht mehr zum Schweigen. Ein schönes elegisches Motiv in den Holzbläsern gesellt sich ihm zu und leitet in das zweite Thema über,



das unausgesetzt von 1a begleitet wird. Wie dieses Thema wieder in das erste gleitet, wie die übermütige Stimmung durch eine neue elegischere Episode unterbrochen wird, wie diese wieder vor der hervorbrechenden lustigen Stimmung verstummen muß, das gehört zu den genialen Zügen, von denen der Satz übervoll ist. Wir können in alle Einzelheiten der Durchführung nicht eingehen. Nur ein Moment dürfen wir nicht unberührt lassen: es ist die Verwandlung des viertaktigen ersten Themas in ein dreitaktiges, von Beethoven mit „Ritmo di tre battute" bezeichnet. Schon die führende Rolle, die hier dem Komiker des Orchesters, dem Fagott, zugeteilt ist, gibt der Stelle eine besonders groteske Färbung. Sie wird noch verstärkt durch das Eingreifen der Pauke: nach sechsmaliger Wiederholung des dreitaktigen Motivs nämlich schlagen die Pauken allein viermal den ersten Takt, während die Bläser die zwei folgenden Takte ausführen. Nach einiger Zeit tritt der viertaktige Rhythmus wieder ein (Ritmo di quattro battute). Die Reprise nimmt das erste Thema wieder auf, jetzt aber nicht als pianissimo fugato, sondern mit dem ganzen Orchester fortissimo. Die elegische Episode, jetzt beträchtlich erweitert, führt wieder zum zweiten Thema (D-Dur), das, wie vorher zum Ende geführt, von einer Coda gefolgt ist, die in das Trio (Presto D-Dur) hinüberleitet, das die übliche dreiteilige Liedform hat. Unbegreiflich scheint es, daß so viele Ausgaben und Dirigenten die Beethovensche Metronombezeichnung für die ganzen statt für die halben Takte annehmen und damit dem Stück seine Wirkung, die gerade auf seinem, im Gegensatz zum vorhergehenden behaglich weilenden Charakter beruht, rauben. Der Irrtum ist auf ein längst berichtigtes Versehen der ersten Schottschen Ausgabe zurückzuführen. Das in der Anlage überaus

einfache, in der Wirkung unendlich reizvolle Stück braucht uns nicht lange zu beschäftigen. Nur auf einige Feinheiten der Instrumentation sei hingewiesen. Der erste Teil ist Holzbläsern allein zuerteilt, im zweiten die Durchführung in der Hauptsache den Streichern, die Reprise den aufs anmutigste von Streichern umspielten Hörnern. Bei der Wiederholung dieses Teiles fällt die Durchführung Bläsern, die Reprise dem ganzen Orchester zu. Von außerordentlichem Klangreiz ist die Coda mit dem lang gehaltenen D der Geigen und Hörner, durch das das Thema so anmutig hindurchklingt. Sie leitet durch den G-Moll-Quart-Sechst-Akkord in das Scherzo zurück. Dieses wird jetzt wörtlich wiederholt und geht wie vorher wieder in das Trio über, das jetzt in abermals neuer Umkleidung (Thema in Holzbläsern, sämtliche Streicher durch vier Oktaven das D haltend) erscheint, aber schon nach dem siebenten Takt wie erschrocken abbricht. Mit den trotzigen zwei Takten, die dem Trio vorausgehen, schließt der Satz ab.

Der dritte Satz, Adagio molto e cantabile, B-Dur, ist von jener beruhigenden Einfachheit der Anlage, die durch seinen Gehalt bedingt wurde: den beiden Themen (B und D-Dur) schließen sich Variationen an, deren erste beide Themen behandelt, während der zweiten und dritten nur noch das erste zugrunde liegt; eine an neuen Zügen überaus reiche Coda beschließt das herrliche Stück. Zwei einleitende Takte genügen, um den Hörer in die weihevolle Stimmung, die den Satz beherrscht, zu versetzen. Von ganz eigenartiger Gestaltung ist das erste Thema: von seinen ersten zwei, den Streichern zuerteilten viertaktigen Gruppen wird der letzte Takt jedesmal von Bläsern wiederholt; dann werden die zwei ersten Takte der zweiten Gruppe noch einmal von Streichern gebracht und der zweite von Bläsern wiederholt; jetzt erst wird der Gesang von den Streichern drei Takte weitergeführt und dann zuerst der letzte Takt, darauf die ganze dreitaktige Gruppe wieder von den Bläsern übernommen. Fraglos sind es diese regelmäßigen Wiederholungen, die der wundervollen Melodie ihren so eindringlichen Ausdruck verleihen. Mit einer plötzlichen, wie so oft bei Beethoven, gerade auf dem unbetonten Taktteil einsetzenden harmonischen Rückung wendet sich Beethoven nach B-Dur und nun folgt das achttaktige, viel einfacher gebaute neue Thema: eine viertaktige Gruppe, die sofort wiederholt und zum tonischen Abschluß gebracht wird, worauf die ganze Melodie, begleitet von einem schönen Kontrapunkt der ersten Geige, wiederkehrt. Die erste Variation figuriert das erste Thema, während das zweite, jetzt in G-Dur stehende, neuen Reiz durch seine Übertragung ins Windorchester und bei seiner Wiederholung durch die Pizzikatobegleitung der Streicher und einen neuen Kontrapunkt der ersten Geige erhält. Das anschließende Adagio Es-Dur variiert das erste Thema ganz frei — ein seltsam unirdischer Hauch ruht auf

ihm, der uns an der Stelle, wo die Tonart sich über Es-Moll nach Ces-Dur wendet, wie mit mystischen Schauern ergreift. Eigentümlich ist es, daß Beethoven hier dem vierten Horn eine ebenso ausdrucksvolle wie schwierige Melodie zuerteilt, deren Ausführung besonders auf den alten Naturhörnern eine überaus heikle Aufgabe darstellte. Die nächste Variation bringt eine zweite, reichere und schwungvollere Veränderung des ersten Themas. Bei ihrem Abschluß, der zugleich den Beginn der Coda bedeutet, werden wir durch ein neues fanfarenartiges Motiv (Es-Dur) aufgeschreckt, das nach einer von Weh- und Demut zugleich erfüllten, von Streichern und Bläsern dialogartig geführten Stelle ein zweites Mal kommt. Dieselbe weiche Stelle führt zum ersten Thema zurück, das aber jetzt nur von seinem sechsten Takt an benutzt und frei variiert wird. Der Schluß bringt dann noch jene früher charakterisierte Stelle, aus der es wie ein Aufstöhnen (das Ges der Klarinetten und Fagotte zu den vibrierenden Akkorden der Streicher) herausklingt. Mit einem Anklang an das erste Thema endigt der Satz.

Bevor wir uns dem nächsten zuwenden, sei noch mit einem Wort der unbeschreiblichen Klangwirkung dieses schönsten aller Adagios gedacht, das Weingartner in seinen „Ratschlägen für die Aufführung der Beethovenschen Symphonien" ein wahres Wunder der Instrumentation nennt. Und bei dieser Gelegenheit sei auch auf die zuerst von Wagner betonte Notwendigkeit hingewiesen, in der Neunten ebenso wie in anderen Orchesterwerken Beethovens gelegentlich kleine Änderungen in der Instrumentation vorzunehmen. Sie hat ihren Grund zum Teil darin, daß Beethoven nur für Naturhörner und Naturtrompeten schrieb, deren Verwendbarkeit eine sehr begrenzte ist. Die Ventile, die beiden Instrumenten erst den freien Gebrauch sämtlicher Töne der Tonleiter gestatten, waren zwar, als Beethoven die Neunte schrieb, schon erfunden, doch wissen wir nicht, ob Beethoven mit ihnen bekannt war, jedenfalls hat er sie bei der Instrumentierung nicht in Betracht gezogen. Daß hier vorsichtige Ergänzungen am Platze sind, ist selbstverständlich. Wenn aber Wagner sowohl wie Weingartner glauben, daß Beethovens Taubheit „ihm das Abwägen der Klangwirkungen erschwert habe", so möchte ich demgegenüber daran erinnern, daß Beethoven bei der Verwendung seiner Holzbläser auf ein Streichorchester von etwa 24 Personen rechnete. Als bei der ersten Aufführung der Neunten diese Zahl auf 46 erhöht wurde (24 Violinen, 10 Bratschen, 12 Bässe und Violoncelli) hielt man es schon für notwendig, die Bläser zu verdoppeln. Da bei unseren größeren Orchestern die Zahl der Streicher zu 60 bis 70 anwächst, müßte die der Bläser, um Beethovens Intentionen gerecht zu werden, eigentlich verdreifacht werden.
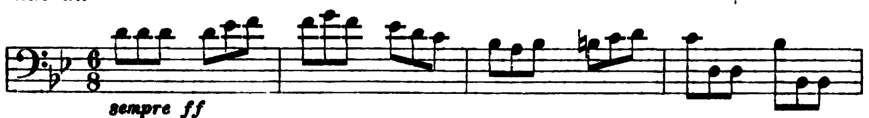
Es ist sicherlich kein Zufall, daß Beethoven an den Schluß des ersten und

zweiten Satzes eine Fermate setzt, während sie beim dritten fehlt. Fraglos wollte er damit andeuten, daß der letzte ohne Pause dem dritten folgen solle. Für diesen letzten Satz verlangt Beethoven einen ungewöhnlichen Apparat: zu dem Orchester der ersten Sätze treten hier noch Pikkoloflöte, Kontrafagott, Triangel, Becken und große Trommel, dazu Chor und vier Solostimmen.

Der jähe Aufschrei, mit dem das Finale einsetzt, wird dem Windorchester, das folgende Rezitativ den Celli und Bässen zuerteilt: „Selon le charactère d'un Recitatif, mais in tempo" fügt Beethoven den letzteren hinzu. Es möchte auf den ersten Blick erscheinen, daß das „in tempo" mit dem Wesen des Rezitativs in Widerspruch stehe. Aber es beweist gerade die außerordentliche, fast sprachvolle Ausdruckskraft des Beethovenschen Rezitativs, daß jede rhythmische Verschiebung etwas an seinem Wesen ändert. Die höchste rhythmische Strenge deckt sich hier mit höchster Freiheit des Ausdrucks im Beethovenschen Sinne. Über die Bedeutung dieser Rezitative kann ein Zweifel kaum bestehen. Das erste wird durch den Anfang des ersten Satzes, das zweite durch das Thema des zweiten beantwortet. Doch zornig fast wird das letztere zurückgewiesen, man vermeint, ein „Nicht doch!" aus den Tönen herauszuhören — wehmütig fragend klingt das Rezitativ aus und wenn jetzt die Melodie des Adagios antwortet, da spricht jenes in weicheren Tönen, die sich allmählich zu freudiger Gewißheit steigern. Und jetzt setzt zum erstenmal im Windorchester das Freudenmotiv des Chorteiles ein und „Ha, dieses ist es" so jubelt nach Beethovens eigenen Worten das Rezitativ auf. Celli und Bässe, die Träger der Rezitative, singen nun, wie ganz erfüllt von dem neuen Gedanken, unisono auch die Melodie der Hymne.

Man könnte den damit eigentlich anhebenden letzten Satz als ein Thema mit Variationen bezeichnen, die nur einmal durch ein Intermezzo unterbrochen werden. Die erste Variation fügt der jetzt von Celli und Bratschen übernommenen Melodie eine einfache harmonische Begleitung (Fagott und Kontrabaß) hinzu. Die zweite Variation (alle Streicher mit gelegentlicher Unterstützung des Fagotts) gibt ihr eine reichere Harmonisierung. Dabei ist zu beachten, wie die Melodie, die zuerst von den tiefen Streichern nur wie still vor sich hingesungen wurde, allmählich durch das Hinzutreten immer höherer Instrumente (erste Variation Bratschen, zweite Variation Geigen) immer helleren Charakter erhält, bis in der dritten Variation das ganze Orchester sie jubelnd heraussingt. Eine froh beschwingte Coda schließt sich an. Allmählich aber ändert sich der Charakter der Musik, eine zweifelnd fragende Stimmung (poco ritenente, poco Adagio) greift Platz, die dann rasch zu dem ekstatischen Aufschrei führt, jenem Akkord von nie dagewesener Kühnheit, in welchem alle Töne der D-Moll-Tonleiter (D, E, F, G, A, B, Cis) zugleich ertönen. Das Baritonsolo

(„Oh Freunde nicht diese Töne") folgt und danach nehmen die Variationen ihren Fortgang. Mit bewundernswerter künstlerischer Ökonomie versteht es Beethoven auch hier, durch weise Verwertung der Mittel eine großartige Steigerung zu erzielen. Die vierte Variation gibt die Melodie dem Solobariton, nur der Refrain („Deine Zauber binden wieder") wird vom Chor wiederholt. Die fünfte weist sie den drei tieferen Solostimmen zu, denen sich nach vier Takten der Sopran zugesellt — daß überall das Orchester selbständig eingreift und den Stimmen den denkbar wirkungsvollsten Hintergrund bietet, ist selbstverständlich, so treten beispielsweise in der sechsten Variation die kurzen schwirrenden Triller der Streicher hervor. Die Melodie ist jetzt in einer Weise variiert, die lebhaft an die Art der Melodieführung, die sich bei Wiedergabe freudiger Gefühle bei Beethoven so häufig findet (wir haben darauf eingehender bei Besprechung des Fidelio hingewiesen), erinnert. Baß und Tenorsolo fangen an, Alt und Sopran folgen, am Schluß übernimmt das Orchester die Melodie, während die gewichtigen Akkorde des Chores das „und der Cherub steht vor Gott" malen. Dann folgt wieder mit einer unerwarteten harmonischen Rückung ein F-Dur- nach einem A-Dur-Akkord; er leitet in die neue Tonart B-Dur, in der die siebente Variation steht. Im Einklang mit ihrer Bezeichnung Alla Marcia gibt Beethoven sie fast durchweg dem Blasorchester, das durch die neu hinzutretende große Trommel, Becken und Triangel, zusammen mit Pikkolo und Kontrafagott einen ausgesprochen kriegerischen Charakter erhält. In stetigem, durch die Schlaginstrumente markiertem Marschrhythmus erklingt die Melodie in ihrer veränderten Gestalt erst wie aus weiter Ferne herüber, um dann, nachdem der Solotenor („Froh wie seine Sonnen fliegen") hinzugetreten, ganz allmählich näher zu kommen. Wenn sie sich zum Forte gesteigert hat, tritt an die Stelle des Solos ein Männerchor. Mit seinem letzten Takt stimmen Celli, Bässe und Fagotte eine neue Variante des Themas an



die das leitende Thema für die achte Variation ist und in ihr mit hoher kontrapunktischer Kunst fugenartig verarbeitet wird. Eine mächtige Kampfszene entwickelt sich — der Held, der seine Bahn zum Siegen läuft! Nacheinander bringen das Thema Celli mit Bässen und Fagotten, erste Geigen, zweite Geigen, Bratschen mit Celli, Bässe mit Celli, Bratschen und Fagotten, dann dieselben mit Geigen und Klarinetten, wonach sich ein immer erregteres imitatorisches Spiel entwickelt (Engführung zwischen Geigen und Celli usw.). Neben

das erste tritt während des größeren Teiles des Satzes ein zweites Thema
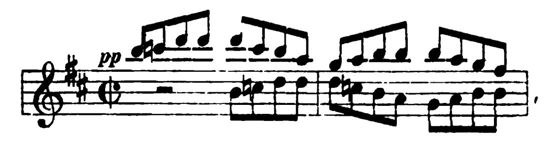


. Allmählich äußert sich als natürliche Folge der gewaltigen Erregung eine gewisse Entspannung, es ist wie ein kurzes Atemschöpfen, Ausruhen, ein Ausruhen, aus dem wir die Vorbereitung neuer Überraschungen herausfühlen. Das Fortissimo wird zum Pianissimo abgedämpft, leise summen Hörner die Oktave D, während die ersten Takte der Hymne wie vom Winde herübergeweht werden (Fagotte und Oboen). Dann ein plötzliches, ganz kurzes Crescendo und jetzt erbraust die Hymne zum erstenmal getragen von der ganzen Masse des Chores und Orchesters, ein jubelndes Siegeslied nach hartem Kampf. Diese neunte Variation ist von geradezu elektrisierender Wirkung und wieder staunt man über den hohen Kunstverstand, mit dem diese vorbereitet ist: die Übertragung der eigentlichen Hymne zuerst nur an Solostimmen, das lange Orchesterzwischenspiel, der spannende Ruhepunkt nach der heftigen Bewegung des letzteren und nun die Hymne in den höchsten Lagen der Stimmen, begleitet von den kraftvollen Akkorden des Windorchesters und den rauschenden, dem vorhergehenden Fugato entnommenen Gängen der Streicher.

Das nächste, Andante maestoso G-Dur $^3/_2$, kann als ein Intermezzo bezeichnet werden. In mächtigem Fortissimo, begleitet im Unisono von der Baßposaune, Celli und Bässen singen Tenöre und Bässe das „Seid umschlungen Millionen, diesen Kuß der ganzen Welt!" das dann auch von vollem Chor und Orchester aufgenommen wird. Wie ein Bekenntnis und ein Gelöbnis ist das, ein Bekenntnis zum Gedanken der Weltverbrüderung, ein Gelöbnis unverbrüchlicher Selbsthingabe an die ganze Menschheit. Stark, wie von unumstößlicher Gewißheit getragen, schreitet das „Brüder, überm Sternenzelt muß ein lieber Vater wohnen" einher. Dann, als überwältige ihn der Gedanke an die göttliche Allmacht, geht er in ein Allegro ma non troppo, ma divoto über. Feierlich fragend, in beständiger Steigerung ertönt das „Ihr stürzt nieder Millionen, Ahnest du den Schöpfer Welt", in begeisterter Bestimmtheit das „Über Sternen muß er wohnen", um dann in mystisch verklärten Klängen diese Worte zu wiederholen. Hier tun wir einen Blick in das Allerheiligste der Kunst und des Künstlers, der uns letzte Offenbarungen in göttlich inspirierten Tönen enthüllt. Mit ihren klanglichen Wundern, den leisen Akkorden des Chores (wobei die Frauenstimmen hoch über denen der Männer schweben), den vibrierenden Akkorden der Holzbläser, dem Tremolo der Geigen, das alles in den höchsten Lagen, und dazu den feierlichen Akkorden der Posaunen und Hörner und dem geheimnisvollen Wirbel der Pauke, wird diese Stelle stets

eine der genialsten Eingebungen der Kunst bleiben. Als müsse er die Seligkeit, mit der sein Gottbewußtsein ihn erfüllt, hinaussingen und zugleich aller Welt es künden, daß eine solche Freude undenkbar ist ohne eine die ganze Welt umspannende Liebe, so läßt er jetzt eine großartige Doppelfuge folgen, in der die Töne der Hymne und das „Seid umschlungen Millionen" sich zu herrlichem Zusammenklang vereinigen. Sie bildet die zehnte Variation, Allegro energico D-Dur $^6/_4$. Hier werden den Sopranstimmen Schwierigkeiten zugemutet, welche die betreffenden Stellen lange als unaufführbar erscheinen ließen, so besonders das zwölf Takte hindurch gehaltene A, aber gerade diese Stelle ist, wenn gut ausgeführt, von unbeschreiblicher Wirkung: oben die gehaltene Note (Soprane, Pikkolo, Flöten und Trompeten), die über die ganze Stelle einen strahlenden Glanz gießt, darunter die Altstimmen mit dem Freudenthema und Bässe und Tenöre in Engführung mit dem „Seid umschlungen".

Diesem jauchzenden Ausbruch wird ein plötzliches Halt geboten, das leuchtende Glücksgefühl, das ihn erfüllt, scheint dem Meister die Allmacht und Güte des Schöpfers stärker denn je zum Bewußtsein gebracht zu haben. Auf das nun folgende „Ihr stürzt nieder Millionen" kann der Begriff Gesang kaum noch angewandt werden — es ist ein aus höchster Ekstase geborenes, wie erschrecktes, atemloses Stammeln, bis mit dem „Such ihn überm Sternenzelt, Brüder überm Sternenzelt muß ein lieber Vater wohnen" das alte Gefühl felsenstarker Gewißheit zurückkommt und allmählich in weiche Rührung übergeht. Damit kommen wir zur elften Variation (Allegro ma non troppo), die sich zu einer großartigen Coda des Ganzen erweitert. Streicher bringen das Freudenthema in einer Achtelverkleinerung:



dann treten gleichfalls pp die Solostimmen mit einem neuen Motiv hinzu. Aus dem Folgenden sei auf die Stelle hingewiesen, wo sich aus dem Thema des Soprans „Deine Zauber binden wieder" ein vierstimmiger Kanon entwickelt, in den dann auch der Chor einfällt. Nach allmählicher Steigerung, an der Soloquartett, Chor und Orchester teilnehmen, wird ein Gipfel bei den Worten „Alle Menschen werden Brüder" erreicht, während die folgenden vier Poco Adagio-Takte das „Wo dein sanfter Flügel weilt" veranschaulichen. Dann beginnt das Allegro wieder, bis ein zweites Mal das Adagio auf denselben Worten und mit ihm die ergreifende Kadenz der vier Solostimmen einsetzt. Sie gehört zu jenen unbeschreiblich schönen, aber auch unbeschreiblich schweren Stellen,

wo der Meister wie in einem Zustande seliger Versunkenheit seine Gesichte in Töne umschuf und dabei jede Rücksicht auf die Darstellungsmittel vergaß. Zum Glück läßt die Ehrfurcht, mit der heut alles an das Werk herantritt, keinen vor seinen Schwierigkeiten zurückschrecken, so daß wir, auch ohne zu der von Richard Wagner vorgeschlagenen Erleichterung zu greifen, das wunderbare Stück bisweilen in all seiner abgeklärten Schönheit zu hören bekommen. Danach geht es rasch dem Schlusse zu, den das Prestissimo bringt, das mit seinem lauten Jubel nach der feierlichen Stille des Vorhergehenden um so hinreißender wirkt. Wie vorher der Anfang des Freudenthemas, so wird jetzt der des „Seid umschlungen Millionen" in einer Verkürzung gebracht, die mit dithyrambischem Schwung weitergeführt wird. Noch einmal hat Beethoven alles, was in ihm, als er den letzten Satz schrieb, gärend und brausend nach Entäußerung rang, zusammengefaßt: seine weltumspannende Liebe, seinen felsenstarken Glauben, die beiden großen Freudenspenderinnen. Und „Freude, Freude" jubelt es immer von neuem, jubelt es mit greifbarer Deutlichkeit noch in den Instrumenten, wenn die Stimmen längst verklungen sind.
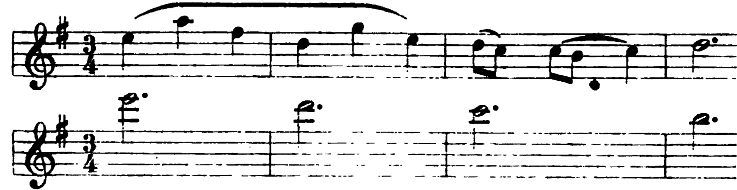
Bevor wir uns von diesem Werk der Werke trennen, möchte ich den Leser noch auf einen Punkt hinweisen: die unvergleichliche Kunst, mit der das Finale vom Anfang bis zum Ende in einer stetigen, mächtigen Steigerung fortgeführt wird: zuerst die Freudenmelodie einer Solostimme, darauf dem Soloquartett zuerteilt; dann das gewaltige Kampfintermezzo, dann endlich die Hymne vom ganzen Chor und Orchester gebracht. Hier scheint eine Steigerung kaum noch möglich. Da bringt Beethoven das gewaltige „Seid umschlungen" mit dem visionären Schluß „Über Sternen muß er wohnen" — für einen Augenblick ist die Hymne in den Hintergrund getreten, für einen Augenblick dem Hörer nach der vorhergegangenen Erregung eine Entspannung vergönnt. Doppelt freudig begrüßen wir die Hymne, wenn sie nun wiederkehrt, zu noch verstärkter Wirkung gebracht durch das sie begleitende „Seid umschlungen", mit dem sie sich zu der großartigen Doppelfuge vereinigt. Dann abermals eines jener retardierenden Momente, die so durchaus aus der Empfindung erstanden scheinen und die doch Zeugnis für einen so unendlich feinen, dabei vielleicht ganz unbewußt wirkenden Kunstverstand ablegen. Es ist die Stelle „Ihr stürzt nieder Millionen" mit ihrem völligen Wechsel der Stimmung, der für einen Moment den Siegeslauf der Hymne unterbricht. Um so widerstandsloser werden wir mit fortgerissen, wenn sie ihn dann im Allegro ma non tanto wieder aufnimmt und nach einer kurzen Ruhepause in der herrlichen Kadenz der vier Solostimmen zum Ende führt. Wie diese Steigerung im einzelnen durch alle Mittel der Satzkunst und Instrumentation aufrecht erhalten wird, kann hier nicht weiter verfolgt werden. Erinnert sei nur an die kanonischen Bildungen,

die Engführungen und Verkleinerungen der Themen, die der Musik einen so gewaltig vorwärtsdrängenden Charakter geben.

Op. 126. Sechs Bagatellen für Pianoforte. Erschienen 1825. S. S. 394.

Op. 127. Quartett in Es-Dur. Erschienen 1826. S. S. 416.

Das sechstaktige Maestoso möchte ich nicht als Einleitung, sondern als ersten Teil des Themas betrachten, dessen zweiten das zarte achttaktige Geigenthema des Allegro bildet. Dieses wird von der Bratsche aufgenommen und erneut von der ersten Geige zu Ende geführt, die dann ein energisches Übergangsthema bringt, von dem wir zu dem klagenden zweiten Thema in G-Moll gelangen, das von der zweiten Geige wiederholt wird. Motive dieses und des Allegroteiles des ersten Themas vermischen sich und führen den Schluß in G-Moll herbei. In raschem Wechsel wendet sich die Musik nach G-Dur, mit dem in dieser Tonart einsetzenden Maestoso beginnt die Durchführung. Das Allegro schließt sich wie früher an und erhält in seiner weiteren Verarbeitung ein erneutes Interesse durch eine viertaktige Gegenmelodie, die allerdings vielleicht nur der Extrakt des Themas selbst ist:



Viermal erscheint diese Kombination, zuletzt in jähem Stimmungswechsel zu einem wild aufkreischendem verminderten Septimenakkord führend; die gebrochene Akkordfigur der ersten Geige wird in den anderen Instrumenten mit kampflustiger Energie nachgeahmt, bis plötzlich das in C-Dur ff eintretende Maestoso dem Tosen Schweigen gebietet. Die Geister des Kampfes verstummen, nur leise meldet sich zu Fragmenten des Allegrothemas der Rhythmus jener gebrochenen Akkordfigur, ein zwanzigmal wiederholtes neues Motiv in der Primgeige kommt hinzu und führt zur Reprise. Die mildere Stimmung, die seit dem gebietenden C-Dur-Eintritt des Maestoso vorherrscht, machte die Wiederkehr des letzteren hier unnötig. Das Allegrothema erhält neue Abwandlungen, während das Gegenthema jetzt zuerst dem Cello zufällt. Das zweite Thema erscheint in Es-Dur und paßt sich damit dem versöhnt milden Charakter des Allegrothemas an, den die ganze Coda trägt, in der auch das obige Gegenthema erweitert und, in Cello und Primgeige kanonisch geführt, wiederkehrt.

Der Satz ist ein besonders charakteristisches Beispiel der Formbehandlung durch den späten Beethoven. Ein stark hervortretendes poetisches Element gibt dem Ganzen ein freieres Gepräge, so daß die Umrißlinien etwas verwischt erscheinen, vermag aber doch das feste Formgefüge (1. Teil — Durchführung — Reprise — Coda) nicht zu erschüttern.

Das Adagio (As-Dur) ist ein Thema mit Variationen. Das Thema setzt nach zwei Einleitungstakten ein und wird vom siebenten Takt an vom Cello aufgenommen, derselbe Vorgang wiederholt sich in seinem zweiten Teil. Der schwärmerischen ersten Variation folgt als zweite eine Art Duett der beiden Geigen, zu dem Bratsche und Cello die Begleitung ausführen; für wenige Takte nehmen auch sie an dem Spiel der Geigen teil, dann fallen sie in die frühere Begleitungsfigur zurück; das Ganze ist ein überaus reizvolles Stückchen, das wie ein phantastisches Traumgebilde an uns vorüberzieht. Die dritte Variation E-Dur ist ein von höchster Weihe beseelter Gesang, in den, wie im Thema selbst, Primgeige und Cello sich teilen. Die gleiche Rolle fällt ihnen auch in der vierten Variation (As-Dur) zu, deren überquellend inniger Gesang durch die gleichmäßige Begleitung der zweiten Geige und Bratsche einen festeren Halt empfängt. Mit einer seiner mystisch traumhaften Eingebungen — aus dem zweiten Teil des Themas entwickelt — leitet Beethoven in die Schlußvariation über, die die Erinnerung an die dritte Variation des Adagios der Neunten wachruft. Das Thema, in Sechzehntel aufgelöst, steigert sich in verklärtem Aufblick zu höchstem Ausdruck, dessen Abglanz auch auf die Coda fällt.

Was wir oben über die Behandlung der Sonatenform durch den späten Beethoven gesagt, trifft auch auf das Scherzo (Es-Dur $^3/_4$ Takt) zu, einem der genialsten Stücke der Art, die uns Beethoven geschenkt, scheinbar ganz von phantastischster Laune regiert und dabei doch dem üblichen Schema: Scherzo (1. Teil — Durchführung — Reprise) — Trio — Scherzo, streng angepaßt. Drei Pizzikatoakkorde scheinen „Silentium" zu fordern, dann beginnt das Cello allein mit einem Motiv, das im vierten Takt von der Bratsche in Gegenbewegung gebracht wird, während das Cello eine kurze aber charakteristische Figur als Kontrapunkt dazu erhält. Aus diesen beiden Motiven, zusammen mit zwei anderen, rhythmisch den ersten verwandten, entwickelt sich das ganze Scherzo. Der erste Teil schließt in der Dominante B-Dur. In der Durchführung wächst nach energischem Unisono der vier Instrumente aus dem umgekehrten ersten Motiv ein gesangsartiges Thema heraus, das, vom Cello begleitet, dann von der zweiten Geige, zur Begleitung der Bratsche aufgenommen wird. Immer toller wird das Spiel der durchweg vom Rhythmus des ersten Themas beherrschten Instrumente, bis ganz unerwartet in das übermütige Treiben mit plötzlicher Wendung in den $^2/_4$-Takt Cello und Bratschen mit einem leise

an das erste anklingenden, grämlich warnenden Motiv hineinreden. Zum pp-Akkord dämpfen sich die eben noch so lauten Stimmen, als wollten sie sich ängstlich verstecken, nur die Geige lugt neckisch hervor. Wieder hören wir jene warnende Stimme, doch jetzt schwindet die frühere Scheu schnell dahin und bald sind wir mit der Reprise wieder im lustigsten Spiel der Instrumente. Genau wie der erste wird auch dieser Teil zu Ende geführt. Und doch geht nach der Wiederholung, als könne er die Geister, die er heraufbeschworen, nicht so rasch wieder los werden, noch einmal der Tanz an; doch immer leiser werden jetzt die Stimmen, das Es-Dur wandelt sich in Es-Moll und das Trio (Presto) beginnt, ein spukhaft vorüberwirbelnder Satz, in dem fast durchweg der Primgeige die Führung, den anderen die Begleitung zufällt. Das Scherzo kehrt danach wieder, noch einmal scheint der Meister auch das Trio bringen zu wollen, doch nach wenigen Takten bricht es ab und rasch wird nun der Satz, eines der verblüffendsten Beispiele motivischer Gestaltung, abgeschlossen.
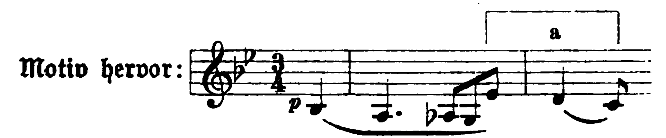
Ob dem Finale die Rondo- oder Sonatenform — die Ansichten gehen darüber auseinander — zugrunde liegt, mag dahingestellt bleiben. Die Hauptsache ist, daß auch hier wieder jenes höchste künstlerische Resultat erreicht ist, in welchem die strengste Logik der Entwicklung dem Hörer als freiester Ausfluß künstlerischer Willkür erscheint. Aus der Fülle des Interessanten und Geistvollen, was dieser Satz bietet, sei nur das Wichtigste hervorgehoben: nach vier Unisonotakten beginnt das eigentliche Thema. Eine reizende sechzehntaktige Episode schließt sich (20. Takt) an, deren achttaktiges Thema zuerst der Primgeige, dann der Bratsche zuerteilt ist. An die anmutig variierte Wiederholung des ersten Themas schließt sich das zweite in B-Dur, dessen harmlose Heiterkeit sich allmählich in kreischenden Übermut (ff) wandelt. Das Folgende könnte als Durchführung gelten: die Einleitungstakte führen zum zweiten Thema (pp C-Dur, dann C-Moll), wonach in überaus genialer Kombination in der ersten Geige das erste, in der zweiten Geige das zweite, in der Bratsche ein dem Baß des ersten Themas entnommenes Motiv angeschlagen werden; zu einer Trillerfigur in der ersten Geige bringt dann die Bratsche, bald reizend umspielt von nachahmenden Stimmen, das ganze erste Thema in As-Dur, danach die Reprise die beiden Themen noch einmal in Es-Dur. Eine neue Überraschung hält die Coda bereit: Takt und Tonart wechseln ($^6/_8$ Allegro commodo), nach einem vorbereitenden Triller beginnt ein Wiegen und Weben in leisen Triolengängen, wozu die erste Geige das zweite Thema in rhythmischer Umbildung andeutet. Bei der Rückwendung nach Es-Dur gesellt sich ihm jenes dem Baß des Themas entnommene getragene Motiv in den höchsten Lagen der Geige hinzu. Auch dieser Satz endet mit einigen kräftigen Akkorden, nachdem vorher die Stimmen zu geheimnisvollen Flüstertönen herabgedämpft wurden.

Op. 128. Ariette „Der Kuß". Erschienen 1825. S. S. 437.

Op. 129. Rondo a capriccio in G „Die Wut über den verlorenen Groschen". Erschienen 1828. S. S. 394.

Op. 130. Quartett in B-Dur. Erschienen 1827. S. S. 423—25.

Der erste Satz ist wieder in freier Sonatenform. Wie so oft eröffnet Beethoven auch ihn mit einem kurzen Adagio, das dann — und dies ist ein besonders charakteristischer Moment des Satzes — zu einem wichtigen Faktor der weiteren Entwicklung wird; doch haben nur die ersten sechs Takte selbständige Bedeutung, während das übrige zur Überleitung in das Allegro dient. Aus dem eindrucksvollen Thema treten später die Schlußnoten a) als besonderes Motiv hervor:



Zu der weichen Stimmung des Adagios steht das erste Thema des Allegros in schroffem Gegensatz. Es besteht aus zwei nebeneinander hergehenden Motiven, einem stürmischen Gang der ersten, einer gebieterischen Fanfare — um die treffliche Bezeichnung Thayer-Riemanns anzuwenden — der zweiten Geige. Doch sie vermögen noch nicht die vorherige Stimmung zu verscheuchen; schon nach fünf Takten kehren die ersten vier Takte des Adagios wieder und erst mit seinem Wiedereintritt, wenn, als wollten sie jeden Widerstand brechen, Gang und Fanfare je zwei Instrumenten zugeteilt sind, vermag das Allegro sich zu behaupten — auch in das schöne gesangliche zweite Thema in der fernen Ges-Dur-Tonart klingt der Gang hinein. Die Durchführung schwankt zunächst zwischen den Stimmungen des Adagios und Allegros hin und her, bis sich endlich beide verschmelzen in einem der bewunderungswürdigsten Beispiele polyphoner Satzkunst. Zu dem kleinen, oben angeführten Motiv a), das eine Zeitlang nicht zum Schweigen kommt, tritt das Fanfarenmotiv jetzt zum Piano abgedämpft, ein Fragment des Ganges klingt hinein und dann stimmt das Cello einen seelenvollen, an das Ges-Dur-Thema erinnernden Gesang an. Mit immer wechselnden Rollen werden diese Motive fortgeführt, bis die Reprise erreicht ist, die sich ziemlich eng an den ersten Teil anschließt; in der Coda kämpfen noch einmal Adagio und Allegro miteinander, aber in den Fragmenten des Allegros ist die Fanfare, ihres herrischen Charakters entkleidet, nur in einer Andeutung zunächst noch vorhanden, um dann pp neben dem jetzt nicht mehr stürmisch wilden, sondern leise schmeichelnden Gang zu verklingen — ein paar energische Akkorde bilden den Abschluß.

Das Presto (B-Moll), das mit seinem Trio (B-Dur) der üblichen Form des Scherzos folgt, bedarf keiner Worte und auch über das folgende Andante con moto (Des-Dur) sei nur zum Verständnis seines Aufbaus gesagt, daß nach zwei einleitenden Takten, in denen das Hauptthema schon angedeutet ist, dieses selbst von der Bratsche eingeführt wird. Mit dem elften Takt beginnt ein zweites Thema in As-Dur, dessen drei erste Takte als Einleitung zu dem eigentlichen vom Cello angefangenen, von der Bratsche beendeten Thema gelten mögen. Nach wenigen Takten kehrt das erste Thema in C-Dur wieder, moduliert nach Des-Dur und nun tritt uns (Cantabile) ein neues liebliches Thema entgegen. Es leitet nach den Eingangstakten zurück, wonach wir den ganzen Teil, freilich mit schier unerschöpflichen Varianten, noch einmal erhalten. Mit dem Tempo I erreichen wir die Coda, die, zu immer innigerem Ausdruck sich steigernd, dem unvergleichlichen Stück den denkbar poetischsten Abschluß gibt. Sollten wir dem Leser das ganze polyphonische Wundergewebe dieses Satzes darlegen, so müßten wir uns in ihn Takt für Takt vertiefen, in jedem offenbart sich von neuem der unerschöpfliche Reichtum des Beethovenschen Geistes.

Der vierte Satz (Alla danca tedesca G-Dur) ist wieder in der üblichen Scherzoform: erster Teil drei achttaktige Perioden in dreiteiliger Liedform; dann ein Teil, der die Stelle des Trios vertritt und nach einer Modulation nach E-Moll ein ganz unerwarteter Wiedereintritt des ersten Teiles mit anmutiger, ländlerartiger Variante. — Die Cavatina Es-Dur, ein ununterbrochener Strom aus tiefstem Empfinden emporquellender Melodie, eine der ergreifendsten Inspirationen Beethovens, braucht uns nicht weiter zu beschäftigen. — Mit dem Finale scheint Beethoven, nachdem er sich einmal entschlossen, die ursprünglich dafür bestimmte Fuge durch ein anderes Stück zu ersetzen, darauf bedacht gewesen zu sein, dem Wunsche des Verlegers, nach etwas leichter Verständlichem, gerecht zu werden. In der Tat ist der Satz so kristallklar in Erfindung und Ausführung, daß er auch dem Laien keine Schwierigkeiten bietet. Der Geist naiver Fröhlichkeit, der ihn beherrscht, spricht schon aus dem ersten Thema, das mit seinem eigenwilligen Anfang in C-Moll und der Wendung nach B-Dur im fünften Takt Schubert vorgeschwebt zu haben scheint, als er das Finalthema seiner B-Dur-Sonate erfand. Ein zweites Thema (dolce, F-Dur) folgt. Die Durchführung bringt ein neues, nachdenklicheres Thema in As-Dur, das erst der Bratsche und Primgeige, danach den beiden Geigen zuerteilt ist. Danach folgt ein lustiges Spiel mit Fragmenten des ersten Themas, das nach einem mächtigen Unisono der vier Instrumente zur Reprise führt. In der Coda erscheint auch das As-Dur-Thema noch einmal, jetzt in Es-Dur und leitet zum Schluß, in welchem die harmlose Fröhlichkeit des Vorhergehenden sich in tolle Ausgelassenheit wandelt.

Op. 131. Quartett in Cis-Moll. Erschienen 1827. S. S. 428—30.

Wir können uns nicht versagen, die ironisch lustige Aufschrift, die Beethoven dem dem Schottschen Verlagshause übersandten Exemplar vorsetzte, anzuführen: „Viertes Quartett von den Neuesten für zwei Violinen, Bratsche u. Violoncell. Zusammengestohlen aus Verschiedenem; Diesem und Jenem!"

Der erste Satz ist ein Fugato, dessen Einzelheiten zu verfolgen nicht notwendig ist. Das empfindungsschwere Thema wird bald vollständig, bald in seinen einzelnen Bestandteilen fugenartig behandelt, wobei Engführungen und Verkleinerungen ihre Rolle spielen, bis im 23. Takt vor dem Schluß ein Höhepunkt erreicht wird, indem die erste Geige das Thema, das Cello dessen Vergrößerung, zweite Geige und Bratsche seine letzten Takte in Verkleinerung bringen. Unmittelbar an den Cis-Dur-Schluß knüpft sich das zweite Stück (Allegro molto vivace D-Dur) mit ihm auch motivisch durch den Oktavschritt des Anfangs verbunden. Vielleicht zeigt sich die enge Zusammengehörigkeit der beiden Sätze auch darin, daß Beethoven wieder, bevor er zum Thema (jetzt in A-Dur) zurückkehrt, nach Cis-Dur moduliert und lange darauf verweilt. Diese Cis-Dur-Kadenz wird durch ein im 24. Takt einsetzendes, neues Thema erreicht, welches nach der Wiederkehr des ersten Themas in A-Dur in veränderter rhythmischer Gestalt auftritt und so als eigentliches zweites Thema gelten mag. Die Stelle enthält, wie Helm hervorhebt, eine jener harmonischen Härten, die seinerzeit so viel Anstoß erregten; wir brauchen nicht erst zu sagen, daß sie nicht mit seiner Taubheit — sein inneres Gehör war feiner denn je — sondern mit Stimmungen zusammenhing, deren musikalischen Ausdruck Beethoven, der jetzt nur noch die eine Rücksicht auf die Forderungen seines Genius kannte, nicht abzudämpfen gewillt war. Das Ganze läßt sich am einfachsten wohl als Rondoform ansprechen: I. Thema — II. — III. — (verändertes zweites) I. — III. — I. — II.

Über Nr. 3 ist alles Notwendige im ersten Teil gesagt.

Nr. 4 Andante ist zu klar, als daß es einer Erläuterung bedürfte. Wie im Es-Dur-Quartett haben wir auch hier eine Kette von Variationen, die sämtlich aus derselben Stimmung geboren sind — im Gegensatz zu früheren Werken ähnlicher Art, wo oft geradezu Extreme der Stimmung nebeneinanderstanden. Im Es-Dur-Quartett ist alles auf den Ton feierlicher Ergriffenheit, hier auf den warmer Innigkeit gestimmt, aber die unerschöpfliche Phantasie des Meisters ermöglichte es ihm, trotzdem jeder Variation — wir möchten die sechste (Adagio, $^9/_4$) besonders hervorheben — ihr ganz eigenes Gepräge zu geben. —

Nr. 5 Presto, das Scherzo des Quartetts, ist Einfachheit selbst in Anlage und Aufbau: I. Thema E-Dur — II. Thema (Trio) piano piacevole E-Dur mit Wendung nach A-Dur und einem neuen, dem zweiten nahe verwandten Thema

— I. Thema E-Dur — II. Thema mit A-Dur-Anhang — I. Thema — Coda (Fragmente des zweiten Themas E-Dur und Anhangs A-Dur) dann mit I. Thema in großem Crescendo zu dem Schluß, der in seiner Plötzlichkeit noch einmal den launisch heiteren Charakter des Satzes betont. Auf die vielen genialen Züge dieses Stückes einzugehen wäre unmöglich, nur auf die Feinheiten der Instrumentation (siehe die Verwendung des Pizzikato), die interessanten rhythmischen Verschiebungen und den häufigen überraschenden Wechsel zwischen Piano und Forte sei hingewiesen.
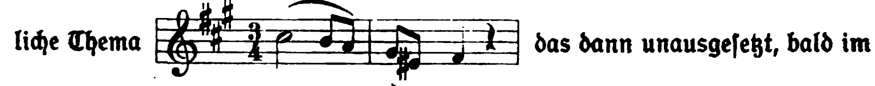
Nr. 6 Adagio (Gis-Moll) bildet die Einleitung zum Allegro Finale: ein schwermütiges Lied der Klage von Bratsche erst, dann von der ersten Geige gebracht, von einem kurzen Dialog der beiden Instrumente gefolgt, worauf die ganze Stelle mit anders verteilten Rollen wiederholt wird, um gleich in den letzten Satz hinüberzuleiten — 28 Takte nur, aber von einer Fülle des Empfindens, einer Kraft der Wirkung, wie man sie bei so engem Rahmen kaum wieder antrifft.

Nr. 7 Allegro. Das erste Thema umfaßt zwei höchst charaktervolle Motive, ein energisch aufpochendes und ein kampffreudig vordringendes. Ihnen schließt sich ein Nebenthema (21. Takt), ebenfalls in Cis-Moll, an, dem der übermäßige Sekundschritt His—A einen seltsam schmerzlichen Zug verleiht. Bei der Wiederholung des ersten Themas tritt das erste Motiv an die Stelle der ersten vier Takte des zweiten. Es folgt das weiche zweite Thema in E-Dur (in tempo), das mit rascher Wendung nach Fis-Moll zur Durchführung geht. Diese baut sich durchaus auf das erste Thema auf, fügt aber als neues bedeutsames Moment (man wird sich eines ähnlichen Einfalles im ersten Satz von op. 127 erinnern) ein aus ganztaktigen Noten gebildetes Gegenmotiv hinzu. Wie so oft bringt das Ende der Durchführung noch einen besonders genialen Gedanken: zu gehaltenen Noten im Cello ein heimlich-unheimliches Flüstern in den anderen Instrumenten — es ist wie ein dumpfes Brausen und Gären, aus dem sich plötzlich mit elementarer Gewalt das erste Thema losringt. Die Reprise nimmt nun den üblichen Lauf, nur daß dem ersten Thema ein neues markiges Motiv (die sf. bezeichneten ganzen Noten) gegenübersteht und das zweite Thema in D-Dur eintritt, um dann — auch ein von uns des öfteren beobachteter Zug — noch einmal in dem ursprünglich erwarteten Cis-Dur wiederzukehren. Die Coda führt nach einer mächtigen, mit Hilfe des ersten Motivs erzielten Steigerung zu dem klagenden Nebenthema, wonach die ersten Motive das Feld beherrschen, wobei dem zweiten, ff vordringenden wieder ein solches in ganztaktigen Noten gesellt ist, als sollte es dadurch doppelt kraftvollen Halt gewinnen. Nach dem verblüffend unerwarteten Eintritt der D-Dur-Tonleiter eilt der Satz rasch dem Ende zu. In das klagende Nebenthema klingt abgerissen

das erste Motiv hinein, die Stimmung wird immer nachdenklicher und weicher (Wendung nach Cis-Dur), das Kampfmotiv erscheint Poco Adagio (semplice espressivo), dann in raschem Aufflammen der alten Entschlossenheit erreicht das Werk in drei gewaltigen Cis-Dur-Akkorden sein Ende.

Op. 132. Quartett in A-Moll. Erschienen 1827. S. S. 417—19.

Wieder wird der erste Satz durch ein kurzes achttaktiges Adagio sostenuto eröffnet und wieder sehen wir wie so oft schon den Meister versunken in selbstquälerisch fragendes Grübeln, aus dem er sich mit einem stürmisch einsetzenden Gang losreißt, der, rasch abgedämpft, zu der leidenschaftlichen Klage des eigentlichen Themas in Cello und erster Geige (elfter Takt) führt. Diesen drei Motiven (Grübel-, Sturm-, Klagemotiv) gesellt sich das herrliche Gesangsthema in F-Dur (48. Takt) zu, das von der zweiten Geige ein-, von der ersten fortgeführt wird. Die sich anschließenden belebten Gänge bilden den Schluß des ersten Teiles. Die Durchführung vereinigt zunächst das Grübelmotiv (jetzt in ganzen Noten) mit dem der Klage, wendet sich dann nach C-Dur und bringt in einer phantastischen Episode ein neues, aber doch aus dem der Klage abgeleitetes Motiv. Wie antwortheischend erklingt im ff-Unisono aller Instrumente noch einmal die grüblerische Frage und führt zur Reprise, in welcher das Gesangsthema in C-Dur erscheint. In der Coda bildet die Umkehrung des Grübelmotivs ein neues Moment; noch einmal kehrt auch hier das Gesangsthema A-Dur wieder, nun unmittelbar mit dem Klagethema verknüpft und von ihm so beeinflußt, daß es auch nach Moll sich wendet. Danach kann uns die ff-Wiederkehr der Klage (Cello und Bratsche) nicht überraschen. Doch allmählich lindert sich die Stimmung — noch ein Augenblick dumpfen Grübelns, dann ein energisches Sich-Zusammenraffen und mit dem machtvoll herausfordernden Motiv der zweiten Geige ist der Meister wieder sein altes kraftstrotzendes Selbst.

Der zweite Satz (Allegro ma non tanto, A-Dur) ist wieder eines jener Wundergebilde motivischer Gestaltung, wo aus einem winzigen Motiv ein ganzer Satz hervorkeimt. Die ersten vier Takte sind Einleitung, dann folgt das eigentliche Thema  das dann unausgesetzt, bald im Ganzen, bald in seine Bestandteile zerlegt, bald gleichzeitig mit dem Einleitungsmotiv, bald in kanonischer Führung verwertet wird. Das Trio schlägt mit seiner musetteartigen Weise durchaus volkstümliche Töne an, ja nimmt allmählich ganz den Charakter des Ländlers an. Thayer erinnert daran, daß eine ganz ähnliche Stelle in einem Contretanz der neunziger Jahre vorkommt. Wir möchten hinzufügen, daß sie sich notengetreu auch im Largo des G-Dur-

Trios op. 1 findet, wenn auch hier mit ganz anderem Ausdruck. Die Stimmung wird nun immer lustiger und erreicht ihren Gipfel in den wie in überschäumender Ausgelassenheit dazwischenfahrenden vier alla breve-Takten.

Das nun folgende Molto Adagio („Heiliger Dankgesang in der lydischen Tonart") bedarf nach dem an anderer Stelle darüber Gesagten keiner weiteren Erklärung, ebenso das Alla Marcia A-Dur, das die übliche dreiteilige Liedform hat.

Das Finale ruft im Charakter der beiden Themen die Erinnerung an das Finale der D-Moll Sonate op. 31 wach. Nach dem weit ausladenden ersten Thema entwickelt sich aus dessen Schlußfigur



der Übergang zum leidenschaftlich erregten zweiten Thema in E-Moll, vom Cello ff eingeführt. Das erste Thema folgt und leitet zu einer Durchführungsstelle, die durchweg aus dem eben angegebenen Motiv entstanden ist; die zu höchster Erregung gesteigerte Stimmung beruhigt sich allmählich, wieder erscheint das erste Thema zuerst in D-, dann in A-Moll, wieder das zweite Thema (in A-Moll), aus seinen abschließenden Vierteln



entsteht, indem sie von allen vier Instrumenten in kunstvoll kontrapunktischem Aufbau gebracht und ausgebaut werden, eine dunkel grübelnde Episode (sempre pp). Aus diesem Grübeln erweckt den Meister das sich wieder ankündigende erste Thema, die Stimmung wird wieder erregter und steigert sich zu dem von Cello und Geige in den höchsten Lagen Presto herausgerufenen ersten Thema. Mit diesem gewaltsamen Ausbruch ist der Meister wieder Herr seiner selbst und es schließt sich nun ein wundersam troststreicher Gesang in A-Dur an, der breit ausgestaltet und von einer glücklich frohen Episode gefolgt wird, in der auch das erste Motiv jetzt in Dur auftritt. Der Gesang wird wiederholt und dann rasch der Schluß herbeigeführt.
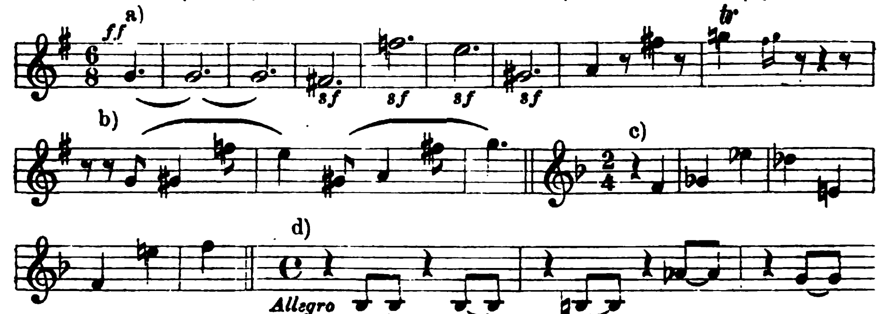
Op. 133. Große Fuge in B-Dur für zwei Violinen, Viola und Cello. Ursprünglicher Schlußsatz des B-Dur-Quartetts op. 130. Erschienen 1827. S. S. 425.

Tantôt libre, tantôt recherchée.

(Ebenso frei als kunstvoll) hat Beethoven selbst sie genannt und damit seinen Standpunkt der Kontrapunktik gegenüber aufs Deutlichste gekennzeichnet:

höchste Freiheit der künstlerischen Gestaltung bei ausgiebigster Verwertung aller ihrer Hilfsmittel.

Das Stück beginnt mit einer Einleitung in G-Dur, von Beethoven als Ouvertura bezeichnet. Sie bringt das Thema (das den Leser sofort an das erste Thema des im selben Jahre entstandenen A-Moll-Quartetts erinnern wird) in den vier Gestalten, unter denen es im Verlauf des Werkes erscheint:



Erst danach beginnt mit dem ff einsetzenden Gegenthema die eigentliche Fuge. Es würde über unseren Rahmen hinausgehen, wollten wir dieses Meisterstück kontrapunktischer Gestaltungskunst in allen seinen Einzelheiten verfolgen, nur das Wichtigste sei hervorgehoben. Mit dem Abschluß des ersten Teiles in Es-Dur wird durch Hinzutreten eines rollenden Triolenganges den beiden Themen neues Interesse verliehen; während bald danach eine weitere Steigerung durch eine Reihe von Engführungen und durch ein neues Begleitmotiv



erzielt wird. Zugleich wird hier das Gegenthema zwischen Cello und zweiter Geige, dann erster Geige und Bratsche geteilt. Etwas später erscheint das Thema in Engführung und das Gegenthema zugleich mit seiner Umkehrung. Nun bringt die Primgeige das Gegenthema zu einer Triolenfigur umgestaltet und von vier Takten auf zwei verkürzt und nachdem es so in großer Steigerung durch alle Stimmen gegangen, erreichen wir ein Meno mosso e moderato in Ces-Dur — es ist, als ob die vom Sturm aufgewühlten Wogen sich durch einen Zauberwink glätteten und nun nur noch sanfte Winde darüber hinwehten. Das Thema erscheint zuerst zu Sechzehnteln verkürzt; eine weiche Figur, die schon in der Einleitung angedeutet wurde, tritt hinzu und in dieses leise Weben tönt das Thema c) hinein, zuerst mehrere Male allein, dann in Engführung zwischen Cello und Primgeige. Nach dieser zarten, überaus wohltuenden Episode setzt mit dem Allegro molto con brio das Thema in Gestalt b) ein, ein neues, durch einen Triller charakterisiertes Motiv

kommt hinzu. Beim Wechsel nach F-Moll erhalten wir das Thema im Cello in Fassung a), in den Geigen in Fassung b) und deren Umkehrung und später Fassung a), c) und die Umkehrung von b) zusammen, während zugleich das Trillermotiv sich selbständiger hervordrängt. Zu wogenden Triolengängen und Trillern erscheint a) in lang ausgedehnter Engführung zwischen Cello und Bratsche. Dann beim Wechsel nach Es-Dur meldet sich auch das Gegenthema wieder, später ff erhalten wir es zusammen mit b) und der Umkehrung von a) über einem Orgelpunkt Es. Das Meno mosso erinnert noch einmal an die große Ces-Dur-Episode, c) wird hier zusammen mit seiner Umkehrung gebracht. Die chromatisch aufsteigende Übergangsstelle findet in dem nun wieder einsetzenden Allegro molto e con brio ($^6/_8$) bald interessante Verwendung. Pianissimo erscheint in lang gehaltenen Noten a), dann beschleunigt sich die Bewegung, zugleich senken sich die Stimmen zu leisem Flüstern. Da plötzlich, als wolle es, nachdem es seit dem Meno mosso wieder geschwiegen, zeigen, daß es auch noch da sei, drängt sich keck das Gegenthema (Allegro, fortissimo) hervor, doch rasch bricht es ab — noch einmal werden wir an das Meno mosso erinnert, dann im ff-Unisono aller Instrumente erbraust machtvoll das großartig fortgeführte Thema und danach wird rasch der Schluß erreicht.

Op. 134. **Große Fuge** (op. 133) **arrangiert von Beethoven für Klavier zu vier Händen.** Erschienen 1827.

Op. 135. **Quartett in F-Dur.** Erschienen 1827. S. S. 434f.

Der erste Satz könnte nach Form und allgemeiner Haltung der Zeit der ersten Quartette angehören, widerspräche dem nicht die Feinheit der motivischen Arbeit, die „neue“ Art der Stimmführung und der Geist echten Humors, der darin waltet. Nachdenklich setzt die Bratsche ein (1), aber neckisch ahmt ihr die Geige nach (2) und wenn sie zum zweitenmal ihr Motiv bringt, fahren beide Geigen so energisch lustig dazwischen, daß, als wäre nun auch sie von dem Geist jener erfaßt, die Bratsche selbst den Ton für die heiter behagliche Fortführung des Themas (3) angibt. Nehmen wir das nachdenkliche Motiv in Viertelnoten (4, 10. Takt) und den Triolengang (5, 15. Takt), der sich unmittelbar anschließt, so haben wir fünf Motive, die alle später ihre besondere Verwendung finden. Ein voller Schluß in F-Dur bringt ein neues Thema, das zur Überleitung in das eigentliche zweite Thema (C-Dur, 38. Takt) dient, von der zweiten Geige in kraftvoll aufsteigenden Achteln eingeführt. In der Durchführung werden die verschiedenen Motive in der unerschöpflich vielgestaltigen Weise, an die wir gerade durch die letzten Werke bei Beethoven gewöhnt sind, miteinander verknüpft, bald das dritte mit dem vierten, bald das letztere mit dem ersten. Beim a tempo setzt eine an die vorhergehenden Triolengänge sich

anlehnende Figur ein und zugleich beginnt das neckische Motiv (2) sein Spiel, das bei der Reprise (Tonartwechsel von G- nach F-Dur) die frühere nachdenkliche Stimmung nicht mehr aufkommen läßt. Die Viertelbewegung des Motivs 4 verwandelt sich in eine solche in Achteln. Im übrigen nimmt die Reprise den üblichen Verlauf. Die Coda zaubert aus den alten Motiven neue Kombinationen hervor, wobei besonders das umgestaltete Motiv 4 Verwendung findet, aber das Ganze steht im Zeichen des neckischen Motivs 2, so daß der Satz in frohester, fast haydnsch anmutender Stimmung abschließt.

Übermütigster Laune ist auch der zweite Satz (Vivace) entsprungen, der im Ganzen der gewöhnlichen Scherzoform folgt, — man sehe das unerwartete, sieben Takte wiederholte Es nach dem F-Dur-Abschluß des ersten Teiles (16. Takt), das dann ebenso unerwartet nach E wechselt (Leiteton von F) und so den ersten Teil wiederbringt, man sehe am Schluß des zweiten Teiles das plötzliche Forte nach dem sempre pp, man sehe in dem fast wie eine Variante des Vivace erscheinenden Trio mit seinem Wechsel von F- nach G-, dann nach A-Dur die früher schon erwähnte Stelle, wo dieselbe Figur 47mal wiederkehrt. —

Der dritte Satz (Lento assai, Des-Dur) besteht aus einem nach zweitaktiger Einleitung einsetzenden Gesangsthema (acht Takte mit zweitaktigem Nachsatz), dem sich vier Veränderungen des Themas anschließen; die erste eine leichte Umschreibung des Themas, die zweite in Cis-Moll, die dritte mit dem Thema im Violoncell, dem die erste Geige in zum Teil kanonischer Führung folgt, die vierte eine figurierte Fassung des Themas von süßester Anmut, das Ganze zart verklingend.

Der letzte Satz „Der schwer gefaßte Entschluß" hat freie Sonatenform. Die Grave-Einleitung stellt die Frage „Muß es sein?" in einem zwölftaktigen Sätzchen, das bei allem Ernst doch kaum der schicksalsschweren Bedeutung der Frage entspricht. Energisch antworten im Allegro die Geigen mit „Es muß sein, Es muß sein", dem sich eine weiche Viertelfigur anschließt, die bald selbständige Bedeutung gewinnt, so gleich in dem nach einem launigen Übergang erreichten A-Dur, in welchem etwas unvermittelt nach acht Takten das zweite Thema im Cello erst, dann in erster Geige gebracht wird; das „Es muß sein" von allen Instrumenten kräftig herausgestoßen, führt den Teil zum Ende. Im Durchführungsteil erhalten wir nun wieder ein an Überraschungen reiches Spiel der Themen: bald erscheint das „Es muß sein" allein, bald begleitet von der Viertelfigur, bald das zweite Thema allein oder in lustiger kanonischer Behandlung zwischen Cello und Primgeige, bald das Viertelmotiv allein oder auch in kanonischer Führung. So erreichen wir die Reprise. Wieder erhebt das „Muß es sein?" seine Stimme, aber schon im neunten Takt gesellt sich ihm das „Es muß sein" leise erst, dann immer lauter hinzu, bis das erstere ganz

zum Schweigen gebracht ist und das Allegro wieder seinen lustigen Lauf beginnt. Noch einmal kommt ein Augenblick des Zauderns; im Poco Adagio ertönt das „Es muß sein" wie ängstlich zweifelnd, doch alles Bangen weicht, wenn gleich darauf das zweite Thema pianissimo piccicato einsetzt, das „Es muß sein", nun wieder vom alten Humor getragen, hinzutritt und nachdem es die zweite Geige pp ein halbes Dutzendmal gebracht, die sämtlichen Instrumente es plötzlich noch einmal ff-Unisono verkünden.

Op. 136. „Der glorreiche Augenblick", bei Haslinger 1836 erschienen. S. S. 312. 315.

Op. 137. Fuge in D für zwei Violinen, zwei Bratschen und Violoncello. Komponiert 1817, erschienen 1827. S. S. 398.

Op. 138. Ouvertüre zu Leonore, Nr. 1. (In Wirklichkeit wahrscheinlich Nr. 2.) Erschienen 1832 bei Haslinger. S. S. 184.

Technische Ausdrücke

Cantus firmus

Der „feste", gegebene Gesang, über dem der Komponist neue Melodien aufbaut.

Coda

Schwanz, Schweif. Der einem Tonstück hinzugefügte Anhang. Siehe Näheres S. 61 f.

Divertimento

Ein gewöhnlich mehrsätziges instrumentales Tonstück unterhaltender Art.

Dominante

Die fünfte Stufe der Tonleiter; Dominantharmonie = der Dreiklang auf der fünften Stufe (z. B. die Dominantharmonie in C-Dur ist G-Dur).

Durchführung

Der zweite Teil in der Sonatenform (s. diese), in dem die im ersten Teil eingeführten Themen verarbeitet, durchgeführt werden.

Engführung

Ein Mittel der Steigerung in der fugierten Musik, wobei die zweite Stimme nicht das Thema erst aufnimmt, wenn die erste es beendet hat, sondern ihr gewissermaßen ins Wort fällt, mit dem Thema schon einsetzt, bevor es von der ersten beendet ist.

Finale

Der Schlußsatz eines mehrsätzigen Tonstückes.

Glissando

Gleitend. Die Ausführung einer Tonleiterpassage auf weißen Tasten, wobei sämtliche Töne mit demselben, über die Tasten gleitenden Finger (gewöhnlich der Daumen, doch auch der dritte Finger) gespielt werden.

Fugato

Ein Teil eines Tonstückes, der nach Art einer Fuge angelegt, aber nicht vollständig zu einer solchen ausgebaut ist. Ein Thema wird von einer Stimme eingeführt und von den anderen nacheinander gebracht. (Siehe Fuge.)

Fuge

Ein Tonstück, das sich auf ein einziges Thema gründet, welches zuerst von einer Stimme eingeführt, nachher nach bestimmten Gesetzen auch von allen andern gebracht wird. Zu den Mitteln, durch die der Fuge Mannigfaltigkeit und Abwechslung gegeben wird, gehören die Engführung, Vergrößerung, Verkleinerung und Umkehrung des Themas (s. diese).

Kadenz

1. Schlußfall. Die Akkordfolge am Schluß eines Tonstücks oder Teiles eines solchen.
2. Die Verzierung, oder der freie, melodiöse Erguß, der bisweilen einer Fermate folgt (z. B. im vierten Takt des Rondos der D-Dur-Sonate op. 10).

3. Jener Teil in den Konzerten für Soloinstrumente und Orchester, in welchem dem Solisten Gelegenheit geboten wurde, zur Entfaltung seines besonderen technischen Könnens eine freie, eigene Verarbeitung des thematischen Materials des Satzes einzuschalten. Ursprünglich waren solche Kadenzen gewöhnlich freie Improvisationen. Bisweilen wurden sie — als Behelfe für jugendliche oder kompositorisch unbegabte Spieler — vom Komponisten selbst geschrieben. (Siehe Beethovens Kadenzen zu seinen Klavierkonzerten.)

Kanon

Ein Kanon entsteht, wenn dieselbe Melodie von mehreren Stimmen gebracht wird, aber so, daß jede etwas später als die vorhergehende einsetzt. Also wenn die erste Stimme beispielsweise im dritten Takt angelangt ist, fängt die zweite mit dem ersten an usf. Der Komponist muß bei Erfindung der Melodie die so entstehenden Kombinationen berücksichtigen und dafür sorgen, daß sie keine unharmonischen Klangwirkungen ergeben.

Die zweite Stimme braucht dabei die Melodie nicht wörtlich zu wiederholen, sondern kann sie um ein bestimmtes Intervall versetzt bringen. Siehe den Kanon in der unteren Septime (sieben Stufen tiefer) im Benedictus der Missa solemnis.

Kassation

Ein mehrsätziges, instrumentales Tonstück, den Serenaden ähnlich, das zur Aufführung im Freien bestimmt war.

Liedform

Die für kleine Instrumentalsätze (Menuett, Scherzo usf.) übliche Form, entweder aus zwei Teilen bestehend — „zweiteilige Liedform" s. beispielsweise das Thema des zweiten Satzes der F-Moll-Sonate op. 57 (Appassionata) oder des Trios im Allegretto der „Mondschein"-Sonate; oder aus drei Teilen, wobei der dritte eine mehr oder weniger wörtliche Wiederholung („Reprise") des ersten ist, s. das Allegretto der „Mondschein"-Sonate und fast alle Scherzi Beethovens.

Leiteton

Der siebente — in den Anfangston zurückleitende — Ton der Tonleiter.

Musette

Dudelsack. Dann ein kleines Tonstück, das nach Art der Musik für den Dudelsack über einem Orgelpunkt (s. diesen) aufgebaut ist.

Nachahmung

Die Wiederholung eines Themas durch andere Stimmen, wobei die letzteren es nicht in derselben Lage zu bringen brauchen, sondern es beliebig höher oder tiefer versetzen können.

Orgelpunkt

Ein längere Zeit festgehaltener Baß, über dem die andern Stimmen sich frei fortbewegen.

Ostinato

Hartnäckig. Ostinater Baß, ein Baß, in dem dieselbe melodische Figur hartnäckig wiederkehrt, so am Schluß des ersten Satzes der neunten und siebenten Symphonie.

Plagalschluß

Die Schlußformel, in welcher dem Schlußakkord der Dreiklang der vierten Stufe, z. B. in C-Dur der F-Dur-Dreiklang, vorausgeht.

Programmusik

Musik, in welcher ein bestimmter, vorher festgelegter Inhalt durch Instrumente allein dargestellt wird. Siehe das Nähere S. 216f.

Reprise

Bei der dreiteiligen Liedform und Sonatenform die Wiederkehr des ersten Teiles nach dem zweiten (Durchführungs-) Teil.

Rondo

Ein aus mindestens zwei Themen bestehendes Tonstück, in welchem das erste Thema nach jedem folgenden Thema wieder eintritt. Z. B. bei zwei Themen I. Thema II. Thema I. Thema, bei drei Themen I II I III I. Sehr häufig wird auch das II. Thema zweimal gebracht, also I II I / III / I II I. Siehe Näheres S. 59.

Scherzo

In den größeren Instrumentalwerken Beethovens gewöhnlich der dritte Satz, bestehend aus zwei kürzeren, in Liedform aufgebauten Sätzchen, von denen das zweite Trio benannt und wieder vom ersten gefolgt wird. Also Scherzo — Trio — Scherzo. Näheres siehe S. 59.

Sequenz

Die öftere Wiederkehr derselben, nur um eine oder mehrere Stufen versetzten melodischen Figur.

Sonatenform

Einem ersten, aus mehreren Themen bestehenden Teil, folgt ein zweiter (Durchführung s. oben), in welchem diese Themen verarbeitet werden, diesem zweiten als dritter Teil die Wiederkehr des ersten (Reprise s. oben). Sehr häufig folgt dem Ganzen noch eine Coda. Also I. Teil — Durchführung — Reprise — Coda. Näheres siehe S. 57f.

Sordine

Dämpfer. Bei Streichinstrumenten ein kleiner Apparat, der, auf den Steg gesetzt, den Ton nicht nur um ein Bedeutendes dämpft, sondern ihm auch eine eigene Färbung gibt.

Synkope

Synkopieren. Das Anschlagen eines Tones auf dem leichten, schlechten (unbetonten) Taktteil und Festhalten auf dem schweren oder guten (betonten); im Viervierteltakt beispielsweise das Anschlagen einer Note auf dem vierten Viertel des einen Taktes und Festhalten auf dem ersten Viertel des folgenden.

Thematische Arbeit

Das Verarbeiten der Themen. Näheres siehe S. 58.

Tonica

Der Grundton der Tonleiter z. B. C in der C-Tonleiter.

Trugkadenz

Die unregelmäßige Auflösung des Dominantseptimenakkordes, die statt des erwarteten Schlußakkordes einen anderen eintreten läßt.

Tutti

In Orchesterstücken wird damit der Eintritt des vollen Orchesters angedeutet, wenn vorher eine Zeitlang nur einzelne Instrumente gehört wurden.

Umkehrung

Bei der kontrapunktischen Arbeit eine Nachahmung des Themas, bei der alle Intervallschritte nach der entgegengesetzten Richtung ausgeführt werden. Wenn beispielsweise das Thema zuerst eine Quarte steigt und dann eine Terz fällt C—F—D, so wird es in der Nachahmung zuerst eine Quarte fallen und dann eine Terz steigen F tieferes C—E. Siehe die Fuge in op. 110, der G-Dur-Teil.

Unterdominante

Die vierte Stufe der Tonleiter.

Vergrößerung

Bei der kontrapunktischen Arbeit eine Nachahmung des Themas, bei der alle Notenwerte im selben Verhältnis vergrößert werden, z. B. alle Viertel des Themas werden zu halben, alle halben zu ganzen Noten. Siehe die Fuge in op. 110 vom 17. Takt nach Eintritt des G-Dur-Teils.

Verkleinerung

Bei der kontrapunktischen Arbeit eine Nachahmung des Themas, bei der alle Notenwerte im selben Verhältnis verkleinert werden, z. B. alle ganzen zu halben, alle halben zu Viertelnoten. Siehe die Fuge in op. 110 vom 16. Takt des G-Dur-Teils.

Vorhalt

Eine Note, die aus einem Akkord in den nächsten herübergehalten wird, zu dem sie nicht gehört, in dem sie folglich eine Dissonanz bildet.

Literatur

A. W. Thayer, Ludwig van Beethovens Leben. Deutsch von H. Deiters. 5 Bände. IV. und V. Band herausgegeben von H. Riemann. Neuauflage bearbeitet von H. Riemann. I. Band 1915. II. 1910. III. 1911. IV. 1907. V. 1908. Leipzig.

Anton Schindler, Biographie von Ludwig van Beethoven. 1840. Neuausgabe von Kalischer. Berlin 1909.

Bernhard Marx, Ludwig van Beethovens Leben und Schaffen. 1859. 6. Auflage Berlin 1911, herausgegeben von G. Behnke.

Ludwig Nohl, Beethovens Leben. 3 Bände. 1864—77.

Paul Bekker, Beethoven. Berlin. Prachtausgabe mit 160 Bildern 1911. Textausgabe 1912.

Wegeler und Ries, Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven. 1838. Neuausgabe von Kalischer. Berlin 1906.

Gerhard von Breuning, Aus dem Schwarzspanierhaus. 1874. Neuausgabe von Kalischer. Berlin 1907.

Wilhelm von Lenz, Beethoven et ses trois styles. 2 Bände. 1854.

Derselbe. Beethoven eine Kunststudie. 5 Bände. 1855—60. Neuausgabe des I. Bandes (Biographie) von Kalischer. Berlin 1908.

Beethovens sämtliche Briefe. 5 Bände. Berlin 1906—08. Herausgegeben von A. Kalischer. 2. Auflage von Theodor von Frimmel. 1909.

Beethovens Briefe an Nicol. Simrock, F. G. Wegeler, Eleonore von Breuning und Ferd. Ries. Herausgegeben von Leopold Schmidt. Berlin 1908.

Kerst, Beethoven im eignen Wort. 2. Aufl. Berlin und Leipzig 1905.

Th. von Frimmel, Beethoven-Studien. I. Teil: Beethovens äußere Erscheinung. II. Teil: Bausteine zu einer Lebensgeschichte des Meisters. München und Leipzig 1905 und 1906.

Kalischer, Die unsterbliche Geliebte Beethovens. Dresden 1891.

Thomas-San Galli, Die unsterbliche Geliebte Beethovens Amalie Sebald. 1909.

Max Unger, Auf Spuren von Beethovens unsterblicher Geliebten. 1911.

La Mara (Marie Lipsius), Beethovens unsterbliche Geliebte. Das Geheimnis der Gräfin Brunswick und ihre Memoiren. 1909.

Gustav Nottebohm, Thematisches Verzeichnis der im Druck erschienenen Werke von Beethoven. 1864. Neudruck mit Biographie Nottebohms von E. Kastner. Leipzig 1913.

Derselbe. Beethoveniana. 1872. 2. Band. 1887. Herausgegeben von Mandyczewski.

Derselbe. Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803. Leipzig 1880.

Derselbe. Beethovens Unterricht bei Haydn, Albrechtsberger, Salieri. Nach den Originalmanuskripten. Leipzig und Winterthur 1873.

Hans Volkmann, Neues über Beethoven. Berlin und Leipzig 1904.

Richard Wagner, Beethoven. Leipzig 1870.

Willibald Nagel, Beethoven und seine Klaviersonaten. 2 Bände. Langensalza 1903—05.

H. Riemann, Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten. Ästhetische und formaltechnische Analyse mit historischen Notizen. Leipzig.

Hermann Kretschmar, Beethovens Symphonien im „Führer durch den Konzertsaal".

George Grove, Beethoven und seine neun Symphonien. Deutsch bearbeitet von Max Hedemann. London 1906.

F. Weingartner, Ratschläge für die Aufführung der Symphonien Beethovens. Leipzig 1916.

Richard Sternfeld, Zur Einführung in Beethovens Missa solemnis. Berlin.

Theodor Helm, Beethovens Streichquartette. 2. Auflage. Leipzig 1910.

Marcia funebre sulla morte d'un Eroe.

Erste Seite des Trauermarsches aus der As-Dur-Sonate op. 26 in Beethovens Handschrift.

Register

Die Hauptstellen sind durch Fettdruck hervorgehoben

I. Personen

II. Beethovens Werke

Druck von Hesse & Becker in Leipzig.